MESTER

VOLUME XVIII FALL 1989 NUMBER 2

MESTER

Special Issue on Colonial Ibero-America

VOLUME XVIII FALL 1989 NUMBER 2

EDITORIAL BOARD

Silvia Rosa Zamora
Editor-in-Chief

Juan Velasco
Advertising Editor

Jean Graham-Jones
Book Review

Barbara Zecchi Monleón
Business Editor

Kristine Ibsen
Canje Editor

Jacqueline Cruz
Circulation Editor

Rebeca Acevedo
Production Editor

EDITORIAL ASSISTANTS

Silvia Pellarolo
Salvador Velazco

We would like to thank our new editor, Michael Schuessler, for helping us finish this issue.

ASSESSORS

Shirley L. Arora
Verónica Cortínez
Joaquín Gimeno Casalduero
Enrique Rodríguez Cepeda
Rubén Benítez
Eduardo Dias
José Pascual-Buxó
Richard Reeve
Paul C. Smith

We wish to thank Dean Herbert Morris, the Department of Spanish and Portuguese, and the Graduate Students Association, UCLA, for making this issue possible.

MESTER is sponsored by the Graduate Students Association, University of California, Los Angeles. It publishes critical articles, interviews and book reviews in Spanish, Portuguese and English. Poetry and short stories are published in Spanish and Portuguese.

To be considered for publication, manuscripts should follow the *MLA Style Sheet*. Preference will be given to manuscripts which do not exceed 15 pages. The original and *three* copies are required for all work. Please do not write author's name on manuscripts: attach cover letter. The original of rejected articles will be returned on request if sufficient loose postage accompanies the manuscript. Submissions that are being considered by another journal or by a publisher are not accepted. Authors receive five complimentary copies of the issue in which their work appears.

Manuscripts, subscriptions and editorial correspondence should be addressed to: *MESTER*, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles, Los Angeles, California 90024-1532.

MESTER is published semiannually. It is affiliated with the Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles. The annual subscription rate is US$20.00 for institutions, US$12.00 for individuals and US$8.00 for students. Add US$2.00 for subscriptions outside of the United States, Canada, and Mexico.

MESTER is indexed in the MLA International Bibliography.

Copyright © 1989 by The Regents of the University of California
All rights reserved.
ISSN 0160-2764

Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XVIII FALL 1989 Number 2

CONTENTS

ARTICLES

Sor Juana egipciana (Aspectos neoplatónicos de *El sueño*)
José Pascual-Buxó 1

Elementos emblemáticos en la *Comedia de San Francisco de Borja*, de Matías de Bocanegra
Jacqueline Cruz 19

La "imagen fatal:" La función de dos personajes en la *Comedia de San Francisco de Borja*
Jean Graham-Jones 39

La realidad histórica en la "Relación fúnebre" de Sandoval Zapata
Silvia Rosa Zamora 53

Un vuelo sin alas: Figuras míticas y *El sueño* de Sor Juana
Kristine Ibsen 73

La organización narrativa de la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo
Rosa Pellicer 83

La defensa de la mujer como intelectual en Teresa de Cartagena y Sor Juana Inés de la Cruz
Luis Miguel Vicente García 95

Una loa a su majestad
Salvador Velazco 105

Diente del Parnaso de Caviedes: de la sátira social a la literatura
Daniel Torres 115

Review 123

Contributors 127

In keeping with the tradition established by *Mester* of dedicating one of our two yearly issues to special topics, volume 18.2 is devoted to Colonial Ibero-America. The impetus for this issue was provided by the courses given by Professor José Pascual-Buxó in the winter and spring of 1988. The first five contributions represent the product of these courses.

The editors of *Mester* greatly appreciate the enthusiastic cooperation received for this special issue. In particular, we would like to thank Dr. José Pascual-Buxó, whose article entitled "Sor Juana egipciana (Aspectos neoplatónicos de *El sueño*)" provides the introduction to this edition.

The Editorial Board
Mester

Mester, Vol. xviii, No. 2 (Fall, 1989)

Sor Juana egipciana (Aspectos neoplatónicos de *El sueño*)

1. A propósito de ese "papelillo que llaman el Sueño" —única obra que Sor Juana Inés de la Cruz aceptó haber escrito a "contemplación suya"— decía el padre Diego Calleja al finalizar el siglo XVII que

> en este elevadísimo poema se suponen sabidas cuantas materias en los libros de Ánima se establecen, muchas de las que tratan los mitológicos, los físicos, aun en cuanto médicos; las historias naturales y otras no vulgares erudiciones.[1]

Pocos años antes, el padre Juan Navarro Vélez, en la "censura" que se le pidió para el *Segundo volumen* (Sevilla, 1692) de las obras de Sor Juana, aseguraba que habría de tener "ingenio bien despierto" quien quisiera descifrar *El sueño*, y aun le parecía que ese texto era digno de ser ilustrado "con la luz de unos comentarios [. . .] para que todos gocen de los preciosos tesoros de que está rico".[2]

Con todo, nungún contemporáneo de la poetisa novohispana parece haberse animado a emprender la tarea que, incluso para los lectores más avisados, resultaba harto necesaria. Dos siglos y medio hubieron de transcurrir para que el deseo del padre Navarro Vélez se viese cumplido por el padre Alfonso Méndez Plancarte quien, en 1951, publicó una meritísima edición de *El sueño*, anotando los 975 versos de la famosa silva y, con ello, poniendo al alcance de los lectores modernos algo de esas "materias" reconocidas por los "censores" contemporáneos de Sor Juana.[3]

En efecto, la insustituible edición crítica de Méndez Plancarte hizo explícitas las alusiones más o menos recónditas que tanto abundan en el poema, poniendo en evidencia el sentido de muchos lugares del texto de Sor Juana por medio de su cotejo con otros textos, clásicos y modernos, en los que se constituyen los paradigmas filosóficos y literarios que subyacen en el *El sueño*. Con todo, es fuerza reconocer que los eruditos comentarios de Méndez Plancarte, por más que vayan al fondo de algunos detalles filológicos o estilísticos, no se integran en un comentario global del poema.

Como indicamos al principio, el padre Calleja dio razón abreviada de las materias que se tocan en ese "sueño" erudito; pero dejando ahora de lado los asuntos mitológicos, históricos y físicos, ¿cuáles son las materias relativas a esos "libros de Ánima" aludidos en primer término por el jesuita amigo de Sor Juana? Como se recordará, a partir del verso 239 del poema empieza a relatarse el modo en que el alma, habiendo suspendido el gobierno de los miembros corporales y "toda convertida/ a su inmaterial ser y esencia bella" emprende su "vuelo intelectual" por la inmensidad de lo creado.

En el comentario correspondiente, decía Méndez Plancarte que

> el alma, según Platón y cuantos la conciben como una substancia completa y preexistente, estaría "encadenada" en el cuerpo y obstaculizada por él en sus operaciones intelectuales. Mas según Aristóteles —y la Filosofía Escolástica— el alma es forma substancial del compuesto humano, y lejos de verse "impedida" por la materia en su actividad natural presupone el concurso de los sentidos y la fantasía . . .[4]

De ahí que, en estricto apego a la doctrina escolástica, concluyera que la "la 'liberación' del alma durante el sueño", tal como ocurre en el poema, eran "simples fantasías poéticas, más bien que tesis filosóficas". Sin embargo, en la "Introducción" general a su edición de las obras de Sor Juana, allí donde alude a la "contemplación del Universo" que hace el alma ya separada —por obra del sueño— de la grosera cadena corporal, afirmaba Méndez Plancarte que, en ese "vuelo", Sor Juana se vio siempre sustentada por "las dos alas mentales de la Filosofía y la Teología católicas". A nuestro juicio, sin embargo, y a pesar del necesario acatamiento del dogma católico, Sor Juana pudo mostrarse en su poema tan platónica como aristotélica, es decir, menos fielmente ortodoxa —si bien en el terreno de la especulación poética— de lo que Méndez Plancarte parecía dispuesto a admitir.

2. ¿Pero qué clase de "fantasías poéticas" podían ser las de Sor Juana y cuáles su justificación y procedencia? Lo que el erudito editor mexicano prefirió pasar casi en silencio, lo puso de manifiesto el hispanista francés Robert Ricard en unas importantes y poco divulgadas conferencias sobre Sor Juana pronunciadas en la Sorbona en 1954. *El sueño*, dijo allí Ricard, en su inspiración general,

> pertenece a un género antiguo y perfectamente definido [. . .] Es la tradición del *sueño filosófico*. Este sueño relata frecuentemente una ascención, de la cual proviene su nombre de sueño de *Anabasis*, y en la que el *Corpus Hermeticum* ocupa un lugar importante en su historia y en su desarrollo.[5]

Dudaba Ricard, sin embargo, de que Sor Juana hubiese conocido directamente los textos herméticos, por lo cual supuso que encontraría el

modelo de su poema en el ciceroniano *Sueño de Escipión* o en el *Icaromenipo* de Luciano. Por otra parte apuntaba la posibilidad de que Sor Juana hubiera podido iniciarse en la vasta corriente del neoplatonismo —y, consecuentemente, de la gnosis hermética— a través de los *Diálogos de amor* de León Hebreo, traducidos al español por el Inca Garcilaso de la Vega en 1586. En fin, subrayaba Ricard el hecho de que *El sueño* no hubiera sido nunca antes relacionado con esa tradición filosófico-literaria pero —a la vez— consideraba "imprudente exagerar el alcance de la comparación y desconocer la originalidad fundamental del poema". En aras de esa indudable originalidad, el hispanista francés (que reconoció el vasto despliegue de erudición de que *El sueño* hace gala: la cosmología de Ptolomeo, la física y la fisiología de Aristóteles y de Galeno, "toda la tradición alejandrina y neoplatónica") juzgó que ese despliegue de "noticias" apenas constituía "el aspecto digamos 'caduco' del poema y no tiene, por otro lado, más que una pequeña importancia".

Octavio Paz, en su reciente libro sobre Sor Juana, ha concedido una importancia enorme a la influencia del *Corpus Hermeticum*, no sólo en *El sueño*, sino en otras obras de la poetisa. Refiriéndose a la biblioteca de Sor Juana, de la que dan fragmentarias pero riquísimas noticias los fondos de los retratos de la monja pintados por Cabrera y por Miranda, dice Paz:

> No sabemos si Sor Juana tuvo entre sus libros la traducción de Ficino del *Corpus Hermeticum* pero es seguro que debe haberlo conocido, ya sea directamente o a través de los incontables autores que, desde el Renacimiento, se refieren a esa obra.[6]

Luego, estudiando *El divino Narciso*, afirma Paz que "la alegoría central" del auto "ofrece una semejanza en verdad extraordinaria con un pasaje del tratado primero, el *Pimandro*, del *Corpus Hermeticum*, aquel en que se narra cómo el Nous, el padre de todos los seres, crea a un hombre semejante a sí mismo y cómo éste, al percibir en la Naturaleza una "forma semejante a la suya, reflejada en el agua, la amó y quiso habitarla". Finalmente, tratando de *El sueño*, y retomando las contribuciones de Ricard, sostiene Paz que "la tradición hermética de la que es parte la visión del alma liberada en el sueño de las cadenas corporales, llegó hasta Sor Juana a través de Kircher y, subsidiariamente, de los tratados de mitología de Cartario, Valeriano y otros".[7]

El texto de Kircher a que Paz se refiere expresamente como modelo inmediato de *El sueño* es el *Iter extaticum coelesti* (1671) en que también se advierte más de una semejanza con la visión de Hermes en el *Pimandro* o *Poimandres*. Dice así este último texto:

> En cierta ocasión, habiendo ya comenzado a reflexionar sobre los seres y habiéndose subido mi pensamiento a las alturas mientras que mis sentidos corporales habían quedado atados, como les ocurre a los que

> se hallan abrumados bajo un pesado sueño, a causa de algún exceso en las comidas o una gran fatiga corporal, me pareció que se me presentaba un ser de una estatura inmensa, superior a toda medida determinable, que me llamó por mi nombre y me dijo:
> —¿Qué quieres tú entender y ver, y qué quieres aprender y conocer por medio de tu pensamiento?[8]

Por su parte, el segundo capítulo del *Iter extaticum* de Kircher cuenta cómo Teodidacto, después de haber asistido a un concierto especialmente brillante, siente que "las especies de dicha sinfonía agitaban su ánimo con varias imágenes de fantasmas" y de pronto, "como abatido por un grave sopor", se vio derribado en una planicie vastísima. Allí hizo su aparición Cosmiel, ministro de Dios altísimo, quien revela a Teodidacto que ha sido enviado para mostrarle "cuanto es permitido al ojo hecho de carne mortal". Seguidamente Teodidacto visita "los planetas, los cielos superiores y el firmamento de las estrellas fijas".

Sin duda, las semejanzas del *Iter extaticum* con el *Poimandres* son tan notorias como sus diferencias. El propio Paz reconoce que si bien el texto de Kircher proviene formalmente de la literatura hermética y neoplatónica, "su saber astronómico es el de Brahe —un compromiso entre la vieja astronomía y la nueva— y sus noticias sobre los planetas y las estrellas son una mezcla de conocimientos reales, [e] hipótesis descabelladas . . ."

Pero aún es necesario apuntar una diferencia más principal entre el *Iter extaticum* y el *Poimandres*, y ésta reside en el hecho de que el tratado hermético no es el relato de un viaje astronómico, es decir, de la contemplación de la "máquina" del universo —no importando al caso que su imagen fuese de filiación tolemaica o copernicana— sino la visión y la revelación sobrenaturales del sentido del mundo y del hombre que hace a Hermes Trismegisto el Nous de la sabiduría. Se trata, pues, de un proceso clásico, doblemente articulado: primero, el *somnium* de Hermes el cual, teniendo los sentidos corporales reducidos al mínimo de sus funciones por causa del sueño o la fatiga, contempla un conjunto de imágenes aparentemente incomprensibles; sigue a la visión onírica la explicación u *oraculum* que hace el propio Poimandres de las confusas visiones ofrecidas inicialmente a la contemplación intelectual de Hermes.

En efecto, es el propio Nous quien enfrenta a Hermes a "una visión sin límites", quien se transforma en "luz serena y alegre" y quien produce después una oscuridad "temible y odiosa". Seguidamente, esa oscuridad se irá cambiando en una especie de "naturaleza húmeda" de la que brota "un gemido indescriptible", hasta que "un verbo santo vino a cubrir la naturaleza y un fuego sin mezcla se lanzó fuera de la naturaleza húmeda hacia lo alto, a la región sublime . . ." Preguntó Poimandres: ¿Has comprendido lo que significa esta visión? Y Hermes le responde: Lo sabré.

Cuanto sigue en el relato hermético es precisamente la exégesis que hace

Poimandres de las confusas imágenes presentadas a Hermes, a saber: el origen de los elementos naturales y de los cuerpos celestes (los siete Gobernadores); la creación del hombre arquetípico (imagen del Padre) cuyo amor por la Naturaleza provoca su propia caída; el destino de ese hombre arquetípico que se halla simultáneamente vinculado a la oscuridad primordial y al Padre, que es vida y luz.

Poimandres hace un llamado al hombre actual para que se esfuerce en conocer su naturaleza y su destino: "el que posee el intelecto —dice— se reconoce a sí mismo como inmortal"; en cambio, los que viven según el cuerpo estarán para siempre en la muerte. Al disolverse el compuesto humano, el alma subirá por "el armazón de las esferas" y una vez despojada de sus accidentes y pasiones, formará parte del coro de las Potencias y entrará en Dios". Este es, concluye Poimandres, "el fin del bienaventurado que aguarda a los que poseen el conocimiento".

De igual modo podrían señalarse las diferencias entre el relato de Kircher y el poema de Sor Juana; Octavio Paz destacó las siguientes: *El sueño* —dice— debe "leerse no como el relato de un éxtasis real sino como la alegoría de una experiencia que no puede encerrarse en el espacio de una noche, como ocurre con Kircher-Teodidacto"; el protagonista de *El sueño* es sólo el alma humana, en él no aparecen ningún Poimandres, ningún Cosmiel; "en el poema de Sor Juana no sólo no hay demiurgo: tampoco hay revelación" o, en todo caso, se trata de una revelación paradójica: la de que "estamos solos y de que el mundo sobrenatural ha desaparecido".

Volveremos luego sobre esas diferencias, pero antes será conveniente preguntarnos si es acaso posible discernir algunas semajanzas entre el poema novohispano y los tratados del *Corpus Hermeticum* y, de haberlas, si tales semejanzas se limitan al tópico del sueño de anabasis o si por medio del recurso a ese tópico pudo intentar Sor Juana el establecimiento de un sincretismo literario de dos tradiciones filosóficas tenidas por opuestas e incompatibles (el tomismo artistotélico y la gnosis hermética), semejante —por lo demás— a la síntesis de platonismo, aristotelismo, estoicismo y magia que se da en el *Corpus Hermeticum*.

3. No es posible intentar aquí un análisis de la profunda y renovadora influencia ejercida por el *Corpus Hermeticum* en la literatura europea a parrtir de 1471, fecha en que se imprimió la traducción de Marsilio Ficino; para el propósito de este artículo bastará bosquejar los rasgos más salientes de ese conjunto de escritos gnósticos.

Para Ficino —como antes para Lactancio y San Agustín, que conocieron el *Asclepius* latino atribuido a Apuleyo de Madaura— los textos herméticos provenían de una remotísima edad: Hermes o Mercurio habría sido un sacerdote egipcio contemporáneo de Moisés, "el más sabio de todos, excelso como filósofo por sus vastos conocimientos" y también por la santidad de su vida. Ficino lo llamó "el primer autor de teología", su-

cesor de Orfeo y de Pitágoras y "maestro del divino Platón". Con todo, W. Scott en su edición del *Corpus Hermeticum*, explicó de qué manera la hipótesis ficiniana de la relación entre Hermes Trismegisto y los filósofos griegos se basa en un radical malentendido: percatándose Ficino

> de que la semejanza entre las doctrinas herméticas y las de Platón implicaban alguna conexión histórica, pero dando por descontado que el autor de los *Hermetica* había vivido en los tiempos de Moisés, invirtió las relaciones y supuso que Platón derivó su teología de Trismegisto, a través de Pitágoras.

Esta opinión de Ficino fue aceptada por todos los que se ocuparon del asunto hasta bien entrado el siglo XVII.

En realidad, gracias al monumental esudio de A. J. Festugière[9] sabemos que los tratados del *Corpus Hermeticum* fueron escritos por autores desconocidos entre el segundo y el tercer siglo después de Cristo; consecuentemente, no proceden directamente de "una fuente de sabiduría egipcia", anterior a Platón, sino que —para decirlo en los términos de Frances A. Yates— fueron compuestos "en el ambiente pagano del cristianismo primitivo [. . .] fuertemente embebido de influencias mágicas y orientales".[10]

Los filósofos alejandrinos tenían la convicción de que la antigüedad era sinónimo de santidad y pureza. La creencia de que Hermes Trismegisto estaba en el origen de toda ciencia hizo que "Egipto y su religión fuesen identificados con la religión hermética del mundo"; prueba de ello era que el mismo *Asclepius* lo declaraba sin ambages:

> ¿Desconoces tú, Asclepios, que el Egipto es la copia del cielo o, por mejor decir, el lugar en que se transfieren y se proyectan aquí abajo todas las operaciones que dirigen y ponen por obra las fuerzas celestes? Más aún, si hay que decir toda la verdad, nuestra tierra es el templo del mundo entero.[11]

Todas estas creecias fueron generalmente compartidas por los humanistas del Renacimiento, quienes —a partir de Ficino— vieron en el *Corpus Hermeticum* un conjunto de documentos fidedignos de la antiquísima teología egipcia.

Ahora bien, ¿qué clase de sabiduría era esa? De hecho, aunque el contenido de los *Hermetica* no sea exactamente homogéneo (muestra, por lo demás, del sincretismo ideológico que los caracteriza) y aunque no pueda extraerse de ellos un único sistema filosófico coherente, es indudable su conexión con el neoplatonismo alejandrino y con las ideas que, en torno al siglo II de nuestra era, expuso ampliamente Plotino en sus *Eneadas*.

> A los genuinos elementos derivados de Platón —ha escrito P. O. Kristeler— Plotino trajo una insistencia más explícita en la existencia de un universo jerarquizado, que a través de varios niveles desciende

> desde el Dios trascendente o único hasta el mundo corpóreo; subrayó también una experiencia interna y espiritual que permite al yo ascender al mundo intangible y llegar al ser supremo.[12]

A esta clase de experiencias mentales por cuyo medio se pretende alcanzar la identificación del individuo con la divinidad aluden principalmente los textos herméticos, en cuanto que tienen por asunto la revelación directa de un conocimiento sobrenatural capaz de permitir a cada uno el logro de su salvación. Pero está claro que tales "revelaciones" han de fundarse en una concepción suficientemente organizada y completa de la naturaleza y del cosmos, en cuyo marco los particulares sueños de anabasis adquieran vinculación y coherencia.

Es evidente que Plotino relacionó su idea del mundo físico entendido como "una red de afinidades oculta originadas en un alma general y en otras almas cósmicas" (Kristeler) con los conceptos de la física y la metafísica aristotélica, es decir, propuso una concepción a la vez empírica e intuitiva del hombre y el universo. Por lo que a los *Hermetica* se refiere, este sincretismo entre la intuición analógica y la explanación discursiva de las visiones onírico-simbólicas no siempre puede deslindarse con precisión; pero a pesar de sus parciales divergencias y de sus permanentes ambigüedades, está claro que tales textos se ajustan a un procedimiento general que consiste, primero, en la descripción de aquellas "visiones" inopinadas y confusas en las que se suceden los elementos naturales, la luz y las tinieblas, los gritos inarticulados y el Verbo divino y, segundo, en la explicitación o exégesis —por parte del Nous o del propio Hermes— del significado de aquellas visiones ambiguas y turbulentas, como ocurre, por ejemplo, en el *Poimandres*.

A esas disertaciones del Nous corresponde, como ya advertimos, la función de explicar el triple sistema cosmológico, antropológico y escatológico que, en su conjunto, sustenta la estructura intelectual de la gnosis hermética. Fundándonos en *La llave* —un breve tratado que tiene el evidente propósito de compendiar toda la doctrina hermética— podremos confirmar que tal doctrina se refiere, principalemente, a los siguientes tópicos: la naturaleza de Dios, idéntico al Bien; la naturaleza de las almas individuales, las cuales pueden permanecer en una condición semejante a la de los animales irracionales o, por el contrario, ascender hasta Dios, según sea su "ignorancia" o su afán de conocimiento; la naturaleza del mundo material, generado y constituido en el devenir; el ascenso del alma hacia Dios al morir el hombre; la liberación del intelecto de sus envolturas materiales, el cual —vestido de fuego— recorre los espacios infinitos y canta alabanzas a Dios.

4. Es posible que con ayuda de las apuntaciones anteriores podamos determinar —bien sea de manera sucinta y parcial— algunas influencias concretas del *Corpus Hermeticum* en *El sueño* de Sor Juana.

Los estudiosos de ese texto no han dejado de advertir la "escena extraña" (Paz) de su abrupto inicio: una sombra piramidal, nacida de la tierra y proyectada por ella, envía sus "negros vapores" hacia las rutilantes estrellas, y aunque éstas no pueden ser alcanzadas por la sombría emanación terrestre, debajo del cerco de la Luna —esto es, en el dominio de la naturaleza mudable— todo queda empañado por el fétido aliento de la materia, envuelto todo en un silencio denso que apenas interrumpen las voces discordantes de las aves nocturnas.

Evidentemente, lo que Sor Juana describe es el fenómeno astral de la noche, y esa descripción tiene —en mucha parte— un carácter científico inudable, puesto que proviene directamente de la *Historia natural* de Plinio. Como quiera que esa fuente textual no ha sido notado, que sepamos, por los estudiosos de Sor Juana, será oportuno transcribir aquí el pasaje en que Plinio trata de los eclipses de sol y de luna, cuya puntual semejanza con los primeros veinticinco versos de *El sueño* resultará patente. Dice Plinio en la traducción del doctor Francisco Hernández:

> Y no es otra cosa noche, sino sombra de Tierra. Es semejante su sombra a un trompico, pues que solamente toca la luna con la punta y no excede altitud della y, ansí, ninguna otra estrella eclipsa del mismo modo, y la tal figura siempre acaba en punta [. . .] Encima de la luna todo es puro y lleno de continua luz, mas nosotros vemos de noche las estrellas como solemos en las tinieblas ver cualquier otra lumbre [. . .][13]

Así, en el mismo arranque del poema, Sor Juana atestigua un saber astronómico sancionado por la Antigüedad y todavía indisputable en su medio y en su tiempo. Pero la evidencia de ese saber no puede ocultar otras evidencias: la descripción de la noche, de esa sombra piramidal que la tierra —interpuesta entre el cuerpo luminoso y el cuerpo opaco— lanza sobre la luna, va más allá de una mera imagen astronómica constituida de conformidad con las hipótesis aristotélico-tolemaicas del universo.

Todo lo que hay en Plinio está en Sor Juana, pero hay en su poema algo que no podía estar en la historia de un naturalista: la intención alegórica que va más allá del mero establecimiento de semejanzas didácticas por cuanto que atiende a hacer compatibles en un mismo proceso discursivo un numeroso haz de significados. En efecto, basta el hecho de atribuir a la sombra terrena esa "tenebrosa" acción guerrera contra la luna y las estrellas para que el lector advierta de inmediato la anexión de otro sentido —que podemos llamar moral— al sentido literal, histórico o científico, que el texto manifiesta inmediatamente. En los versos siguientes, ese sentido segundo o alegórico irá concretándose con ayuda de las figuras mitológicas que hacen su ejemplar aparición en el silencioso ámbito de la noche. Como ya procuré mostrar en otro trabajo,[14] las fuerzas del mundo inferior suelen expresarse en la literatura de tradición clásica por medio de aquellas

entidades míticas cuya metamorfosis tiene por causa una grave transgresión de los preceptos divinos. Tanto Nictimene como las Minias y Ascálafo permitieron a Sor Juana fijar el carácter de irracional impiedad que distingue a los habitantes nocturnos del mundo inferior.

Nada más previsible y aceptable que la concurrencia de esos dos niveles de significación en el *El sueño* de Sor Juana: el relativo al saber científico sobre el mundo natural y el de su evaluación moral por medio de imágenes mítico-emblemáticas. Y, sin embargo, ya en los primeros episodios del poema, otro sentido —menos preciso si se quiere, pero igualmente conspicuo— ha inquietado y burlado tanto al lector como al exégeta literario. Al igual —diríase— que esa "risueña" fuente a la que se alude en los versos 712–729 de *El sueño*, que alterna su curso entre los "Elíseos amenos" y las "cavernas pavorosas" de Plutón, el texto también parece alternar su pasaje por zonas de clarísimo pensamiento y de opaca significación. Así, los 150 primeros versos describen el fenómeno astral del eclipse y, simultáneamente, el significado "espiritual" de esa noche terrestre, de la naturaleza abandonada por la luz solar de la inteligencia divina. A las aves agoreras —símbolos de lo disforme y privado de lenguaje y razón— sucede la descripción del reposo físico al que se entregan los seres constituidos por los elementos naturales: los mudos peces del agua, el "vulgo bruto" de la montiña, la "leve turba" del aire.

En su conjunto esos 150 versos configuran una visión a la vez física y espiritual de la Naturaleza regida por el devenir, esto es, de los seres del mundo sublunar sujeto a las leyes de la generación y la corrupción; de modo que todo el pasaje aparece dominado por la imagen de Hécate, la diosa triforme que manifiesta en sí misma la relación de lo celeste con lo terrestre, de lo inferior con lo infernal. En *El sueño* se alude precisamente a esa diosa "tres veces hermosa", primero, como cuerpo astral cuyo cerco o esfera separa la región de las contingencias terrestres de la perpétua regularidad de los astros (versos 12–15); como Diana terrena en el acto de transformar al concupiscente Acteón en "tímido" venado (versos 113–122) y como Proserpina inframundana, recordada en el episodio de la metamorfosis del delator Ascálafo (versos 53–55).

La entrada *in medias res* en la descripción de aquella "sombra tenebrosa" engendrada por la tierra, no menos que la visión de una realidad triforme (o tripartitamente concebida) cuyos niveles aparecen fuertemente imbricados en los primeros versos de *El sueño*, permiten pensar que Sor Juana tuvo muy presente —entre otros aspectos de los *Hermetica* que luego podrán señalarse— la visión experimentada por Hermes en el *Poimandres*, por más que no se ajustara al esquema narrativo o actancial del texto hermético.

En ese texto visionario, como se recordará, es el Nous o *mens* divina quien ofrece a Trismegisto una intrincada y cambiante visión en respuesta

al deseo de Hermes de comprender la naturaleza humana y de conocer a Dios. El Nous contrapone una luminosa "visión sin límites" —equivalente, en cierto modo, a la que provocará el deslumbramiento de la mirada intelectual de Sor Juana enfrentada a los rayos solares— a una "oscuridad temible y odiosa", para transformar después esta oscuridad en

> una especie de naturaleza húmeda, agitada de una forma inexpresable y exhalando un vapor parecido al que sale del fuego, y emitiendo una especie de sonido, algo como un gemido indescriptible. Luego brotaba de allí un grito de llamada inarticulado, que yo comparé con la voz del fuego.[15]

No pueden escapársenos ciertas semejanzas de detalle entre el pasaje citado y el inicio del poema de Sor Juana: la oscuridad "temible y odiosa" del *Poimandres* y los "negros vapores" con que en *El sueño* la "sombra fugitiva" intima a las estrellas una "tenebrosa guerra" o el "aliento denso" que —ahí mismo— va empañando el aire; así también el "gemido indescriptible" que emite la "naturaleza húmeda" en el tratado hermético tiene su análogo en el "triste son intercadente" producido por las aves noctivagas —símbolo del mundo inferior— en el poema sorjuaniano.

Pero, a mi entender, estas semejanzas particulares trasuntan un vínculo más profundo: tanto en el *Poimandres* como en el pasaje de *El sueño* hasta aquí considerado, el asunto central lo constituye esa visión de la "naturaleza húmeda", de la oscuridad primordial que Dios habrá de ordenar con la fuerza del Logos. La oposición que se establece en el *Poimandres* entre el "grito inarticulado" de la materia informe, es decir, el confuso "gemido" que emerge del caos y el Logos divino, esa luz que —como allí se dice— habrá de convertirlo en "un mundo sin límites" regido por un "inmenso número de Potencias" puede ser equiparable a la oposición instaurada por Sor Juana entre la visión onírica del mundo inferior o generable, esto es, la naturaleza en el punto de ser abandonada por la luz solar y la visión enceguecedora del universo que experimentará el alma humana en el trance de verse "casi dividida/ de aquella que impedida/ siempre la tiene, corporal cadena . . ."

Es cierto que tales visiones advienen por diferentes modos; en la experimentada por Hermes, el diorama del caos que se le muestra es resultado de las transformaciones operadas por el demiurgo, en tanto que en *El sueño* de Sor Juana la visión del mundo nocturno (abandonado por la luz del sol, símbolo platónico de la inteligencia divina) se da sin intervención sobrenatural alguna. Pero esta desemejanza conceptual y estructural, aun cuando haya permitido a Octavio Paz afirmar que *El sueño* "no se ajusta al esquema tradicional de la visión de Hermes", no oculta otras significativas semejanzas entre ambos textos.

Claro está que tales semejanzas ya no podrán seguir siendo discernidas

en el nivel léxico-conceptual, sino en las articulaciones semántico-ideológicas más profundas y teniendo en consideración el pricipio semiótico de la alegoría de conformidad con el cual un mismo proceso discursivo puede remitir simultáneamenter a dos o más paradigmas culturales.

5. Ya hicimos referencia al hecho de que los sueños de anabasis requieren de dos condiciones necesarias; una de carácter intelectual: el deseo de conocer "por medio del pensamiento" la naturaleza humana y divina, y otra de índole psíquico-figiológica: la casi total anulación de la actividad de los sentidos corporales, que favorece la libre especulación del alma racional. A este respecto, los citados pasajes del *Poimandres* son el antecedente indudable tanto de la fantasía onírica de Kircher como de la de Sor Juana; pero conviene profundizar un poco más en el asunto y aludir —brevemente— a las concepciones del compuesto humano que pueden reconocerse en el *El sueño*: la psicología aristotélica y la teología neoplatónica.

Como se recordará, Méndez Plancarte tuvo para sí que "la liberación del alma durante el sueño", tal como la describe Sor Juana, no pasaría de ser una "fantasía poética" por cuanto que, según la doctrina aristotélico-tomista, la única que él juzgaba pertinente al caso, el alma no es una sustancia preexistente y separable del cuerpo. En efecto, Aristóteles concibió el alma humana como un "automovimiento" relativo y restringido debido a la "fusión sustancial" existente entre ésta y el cuerpo; la realidad de tal "fusión" le permitió postular la presencia de tres almas en el hombre: vegetativa, sensitiva e intelectual, así como atribuir a los sentidos una efectiva participación en el conocimiento humano. A pesar de oponerse a la escisión del alma en partes y funciones, según la manifiesta idea de Platón, Aristóteles consideró —sin embargo— que el alma intelectual o espiritual es de alguna manera separable por cuanto que esta tercera alma humana tiene un origen divino y, así, ha de ser forzosamente preexistente e inmortal. Un atenta lectura del *De Anima* permitirá suavizar ciertas discrepancias asumidas como inconciliables entre la concepción platónica del alma y la aristotélica; por lo menos en lo que concierne a aquella "parte del alma que llamamos mente", Aristóteles no creyó que "esté mezclada con el cuerpo, pues en este caso sería de alguna manera cualitativa".

Por otra parte, resulta previsible que Sor Juana —ateniéndose en su poema al modelo alegórico que resulta del sincretismo de diversos paradigmas de representación del hombre y el mundo, a que aludimos más arriba— conciliase la psicología aristotélica con las doctrinas herméticas según las cuales "la fuente de donde procede el cuerpo es la sombría Oscuridad, de donde vino la Naturaleza húmeda, por lo que está constituido el mundo sensible del cuerpo" (*Poimandres*); de suerte que cuando el cuerpo se entrega a la "disolución material", los sentidos corporales se reintegran y confunden con las "Energías" y el alma puede entonces lanzarse "hacia lo alto a través del armazón de las esferas" celestes, hasta que, libre de los "apetitos ilícitos" que le impuso su fusión con la materia,

entra en la llamada naturaleza "ogdoática" sin poseer ya otra cosa que su propia potencia espiritual.

A pesar de todas las incompatibilidades existentes entre un conocimiento empíricamente constituido y una doctrina filosófica de carácter esotérico, el hecho es que tanto para Aristóteles como para los neoplatónicos, el alma —que es quien da unidad al cuerpo, es decir, quien constituye "la causa y primer principio del cuerpo viviente"— posee una "naturaleza diferente a la de los seres que ordena, mueve y hace vivir" (Plotino, *Eneada quinta*).

Lo mismo para Plotino que para los anónimos autores de los *Hermetica*, esta tercera alma, identificada con "la palabra y el acto de la inteligencia misma", no debe poner en estima las cosas terrenales ni olvidar que su tarea primordial consiste en indagar "cómo es realmente ella misma" y cómo es el universo creado por Dios. El hombre, pues, debe esforzarse por "abrir los ojos" de su entendimiento y "dirigir su atención a esa gran alma universal" con el fin de librar a su propia alma de la seducción y el engaño de los objetos terrenales. Para el logro de tal fin, el alma —dice Plotino— habrá de proceder de la siguiente manera:

> Supondrá que se da el reposo en el cuerpo que la rodea y que no sólo apacigua su movimiento, sino que el reposo se extiende a su alrededor; esto es, que se encuentrar en reposo la tierra, el mar, el aire y el mismo cielo [. . .] Tendrá que imaginar para este cielo inmóvil un alma que le viene de fuera y que penetra y se vierte en él, inundándole e iluminándole por todas partes; porque lo mismo que los rayos del sol iluminan una nube oscura y la llenan de luz hasta hacer que parezca dorada, así también el alma que penetra en el cuerpo da a éste la vida y la inmortalidad y la despierta de su reposo.[16]

Y de esta manera indicada por Plotino procede la mente humana, no sólo en ciertos tratados del *Corpus Hermeticum*, sino —en mucha medida — en *El sueño* de Sor Juana; más aún el citado pasaje de la *Eneada quinta* sintetiza en buena parte el programa neoplatónico que sin duda subyace en el poema de Sor Juana. A partir del verso 65, habiéndose ya concluido la descripción de la noche, o sea de la "naturaleza oscura", Sor Juana se refiere a la quietud de los elementos ("El sueño todo, en fin lo poesía;/ todo en fin el silencio lo ocupaba") y seguidamente al reposo de los animales y del hombre, al apaciguamiento de sus funciones vegetativas y sensitivas:

> así, pues, de profundo
> sueño dulce los miembros ocupados,
> quedaron los sentidos
> del que ejercicio tienen ordinario [. . .]
> si privados no, al menos suspendidos.
> (versos 166–9)

Los tratados herméticos no se detienen en la descripción de ese reposo corporal y de sus peculiares característica fisológicas, como hace Sor Juana; se limitan a dar cuenta del hecho esencial. El *Poimandres* —como se recordará— menciona la "atadura" de los sentidos exteriores como condición necesaria para que el pensamiento "suba a las alturas" y atribuye ese fenómeno a los efectos de un pesado sueño o a una gran fatiga corporal. En *La llave* se dice simplemente que aquellos a quienes es dado saciar su sed de conocimiento, "con frecuencia, cayendo en un profundo sueño y separándose del cuerpo, llegan a la visión más bella".

Sor Juana, en cambio, dedica muchísimos versos (151-266) a describir puntualmente la actividad que corresponde a cada órgano y la manera en que el sueño va atenuándola; así, mientras el corazón y los pulmones ("el miembro rey y centro vivo de espíritus vitales/ con su asociado respirante fuelle") aseguran al cuerpo su lánguida vitalidad, el estómago (esa "templada hoguera del calor humano") envía al cerebro "vapores" tan claros que, por no empañar las imágenes retenidas en la memoria, daban lugar a que la fantasía "formase imágenes diversas". Y así como en la primera parte del poema, Sor Juana representó la "naturaleza oscura" poniendo simultáneamente a contribución dos sistemas culturales de diferente índole (la astronomía de Plinio y Ptolomeo y las doctrina esotéricas del *Corpus Hermeticum*) cuando tuvo que referirse a la "atadura" de los sentidos corporales, condición necesaria, según los neoplatónicos, para que el pensamiento se remonte a las alturas, también Sor Juana conjuntó dos sistemas en apariencia antagónicos: la fisiología aristotélica de Galeno y sus seguidores y la gnosis hermética.

Siguiendo a Plotino, Sor Juana hizo preceder el relato del "vuelo intelectual" del alma de la descripción del reposo del cuerpo que la rodea, así como de la tierra, el mar, el aire "y del mismo cielo", pero —al propio tiempo— hizo un minucioso repaso del sueño fisológico de conformidad con los conocimientos científicos legados por la Antigüedad. Méndez Plancarte hizo notar que Sor Juana pudo haberse fundado para esa descripción en Fray Luis de Granada, cuya *Introducción del símbolo de la fe* dedica abundante atención a las funciones cumplidas por los diferentes órganos corporales; y aún habría que añadir, en abono de tal hipótesis, que no pocos pasajes de la *Introducción* resuenan en *El sueño*. Así por ejemplo, tratando de la "Providencia especial del Creador en este planeta para el orden de los tiempos", dice Fray Luis:

> En la noche descansan los cuerpos de los hombres y de los animales, cansados de la tareas del día. En la noche, cesando el uso de los sentidos, se recoge el calor natural para entender en el cocimiento y digestión del manjar y repartirlo por todos los miembros, dando a cada cual su ración.[17]

Y Sor Juana, en el pasaje donde se refiere a las funciones propias del estómago, además de otros lugares de *El sueño* que permiten una fácil evocación de Fray Luis de Granada, expone las mismas ideas:

> Y aquella del calor más competente
> científica oficina,
> próvida de los miembros despensera,
> que avara nunca y siempre diligente,
> ni la parte prefiere más vecina
> ni olvida la remota,
> y en ajustado natural cuadrante
> las cantidades nota
> que a cada cual tocarle considera
> del que alambicó quilo el incesante
> calor, en el manjar que —medianero
> piadoso— entre él y el húmedo interpuso
> su inocente sustancia . . .
> (versos 235–46).

Pero finalmente relevada de su trabajo corporal, el alma ("toda convertida/ a su inmaterial ser y esencia bella") puede enfrentarse directamente a la contemplación del "inmenso agregado" del universo, al sol mismo, cuyos rayos "castigo son fogoso" de lo que Sor Juana calificó de atrevimiento desmedido del entendimiento humano al pretender abarcar de una sola mirada la "maquinosa pesadeumbre" de la Esfera; así

> por mirarlo todo, nada vía,
> ni discernir podí
> (bota la facultad intelectiva
> en tanta, tan difusa
> incomprensible especie que miraba . . .
> (versos 480–85).

Y he aquí que —volviendo al programa neoplatónico del que tantos elementos subyacen en el poema— Sor Juana parece haber evocado un pasaje de *La llave* en el que Trismegisto establece la radical diferencia existente entre la "visión del Bien" y la de los rayos solares, los cuales

> a causa de su naturaleza ígnea, ciegan los ojos con su luz y los fuerzan a cerrarse; muy al contrario, esta visión [del Bien] ilumina, y tanto más así cuanto más capaz es el que puede recibir el influjo del resplandor inteligible. Más penetrante que el rayo del sol para entrar en nosotros, es por el contrario inofensivo y está lleno de toda inmortalidad.

Y añade Hermes, ante el deseo manifiesto de Tat por alcanzar esta suprema visión: "Dios lo quiera, hijo mío. Pero ahora somos aún dema-

siado débiles para llegar a esta visión; no tenemos todavía fuerzas suficientes para abrir los ojos de nuestro entendimiento y contemplar la belleza de ese Bien . . .''[18]

Como se recordará, en *El sueño*, los ojos del entendimiento, ennegrecidos por la excesiva ''lumbre del Sol'' encuentran alivio en su propia ceguera. A partir de allí, la mente humana ya no intentará comprender de manera directa, intuitiva, la creación divina, sino que, recogidas las velas de ese primer impulso de la soberbia, tratará de llegar a la cima del conocimiento por medio del discurso sustentado en los peldaños de las categorías aristotélicas. Tampoco por ese camino logrará su propósito:

> Estos, pues, grados discurrir quería
> unas veces. Pero otras, disentía,
> excesivo juzgando atrevimiento
> el discurrirlo todo,
> quien aun la más pequeña,
> aun la más fácil parte no entendía
> de los más manuales
> efectos naturales . . .
> (versos 704–11).

Y en tanto que el alma intelectual ''zozobraba/ confusa le elección sirtes tocando de imposibles'', el cuerpo empezó a despertar y, consecuentemente, ''los fantasmas huyeron'' del cerebro, mostrando así su condición de imágenes engañosas, semejantes en todo a aquellas fingidas y trémulas figuras que proyecta la linterna mágica. Despiertan, pues, los sentidos corporales y el ''Padre de la luz ardiente'', persiguiendo y derrotando al ejército de las sombras nocturnas, disolvió el caos e impuso de nuevo sobre la tierra iluminada su inapelable ''orden distributivo''; así también el alma despierta devuelve a los sentidos corporales sus operaciones ordinarias.

Ni la intuición totalizadora en que se funda el saber hermético ni el discurso graduado de la escolática resultan ser instrumentos idóneos para que el hombre pueda alcanzar el pleno conocimiento de sí mismo, de la naturaleza y de Dios. Lo que descubre la mente de Sor Juana, colocada en el ápice de su soñado poder intelectual, no es precisamente la vacuidad del universo o la soledad del hombre —como propugna Octavio Paz en su afán de conceder a *El sueño* una problemática ''modernidad''— sino el desengaño de las capacidades del entendimiento humano, en tanto que precisamente humano, para alcanzar la contemplación o, siquiera, el discernimiento de ese ''cúmulo incomprensible'' de todo lo criado. Como bien se advierte, el de Sor Juana no es un universo deshabitado, sino un cosmos diverso y magnífico cuya estructura y cuyas leyes —precisamente por causa de su complejidad— resultan inabarcables para la mirada del entendimiento; así —dice la poestisa— el alma

que asombrada
de la vista quedó de objeto tanto,
la atención recogió, que derramada
en diversidad tanta, aun no sabía
recobrarse a sí misma del espanto
que portentoso había
su discurso calmado...
ciñendo con violencia lo difuso
de objeto tanto, a tan pequeño vaso . . .
(versos 540–58).

De ahí que pueda ser doble la lección final del poema: de un lado, el irrenunciable orgullo humanista por la privilegiada condición de ese "microcosmos" en el que se conjuntan las formas de la naturaleza inferior con las superiores del espíritu ("bisagra engarzadora/ de la que más se eleva entronizada/ Naturaleza pura/ y de la que, criatura menos noble, se ve más abatida"; versos 659–63), de otro lado, el conformismo fideísta que se aviene con aquella "luz judiciosa/ de orden distributivo" en tanto que ésta constituye la única evidencia para el alma despierta (esto es, libre de las imágenes engañosas y de las deducciones incompetentes) del verdadero equilibrio que guardan entre sí tanto las partes del compuesto humano como la naturaleza inferior y el mundo celestial.

Las imágenes finales inducen a creer que el poema de Sor Juana concluye con un rechazo de los desconcertantes y frustrados sueños de la razón para conformarse con la vigilancia de la fe; dicho con otras palabras, las de José Gaos en su imprescindible y a veces olvidado ensayo sobre "El sueño de un sueño": la poetisa ha fingido "soñar lo que ha vivido bien despierta: que el afán de saber es un sueño, una quimera".[19]

Pero aun así, no perdía Sor Juana la admiración por esta criatura privilegiada, que no sólo supera en inteligencia a los mismos astros, sino que fue escogida por Dios para realizar en ella el milagro de la unión hipostática de la naturaleza humana con la divina. Y es aquí donde se produce el esperado encuentro de la fe católica con la fe gnóstica: en la esperanza de que el alma puede tener algún día la fuerza suficiente para experimentar la "visión más bella" del Bien.

José Pascual-Buxó
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Cfr. *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*. (Biografías antiguas. La Fama de 1700. Noticias de 1667 a 1892). Recopilación de Francisco de la Maza. Universidad Nacional Autónoma de México, 1980; pp. 39-153.
2. *Ibid.*; pp. 85-90.
3. Sor Juana Inés de la Cruz, *El sueño*. Edición y prosificación e introducción y notas del Dr. Alfonso Méndez Plancarte. Imprenta Universitaria; México, 1951.
4. Cf. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, I; Fondo de Cultura Económica, México, 1951; pp. 591-92.
5. Robert Ricard, *Une poétésse mexicaine du XVIIe siècle*. Sor Juana Inés de la Cruz. Centre de Documentation Universitaire; Paris, s. f.
6. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Fondo de Cultura Económica; México, 1982.
7. Id. *ibid.*, pp. 476-77.
8. Hermes Trismegisto, *Tres tratados. (Poimandres, La llave, Asclepios)*. Traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch. Aguilar; Madrid, 1980.
9. A. J. Festugière, *La Révélation d'Hermes Trismegiste*. Paris, 1944.
10. Frances A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina*. Fondo de Cultura Económica; México, 1982, pp. 35 y ss.
11. Hermes Trismegisto, *op. cit.*, pp. 89 y ss.
12. Paul Oskar Kristeller, "El platonismo renecentista" en *El pensamiento renecentista y sus fuentes*. Fondo de Cultura Económica; México, 1982, pp. 73 y ss.
13. Cayo Plinio Segundo, *Historia natural* en Francisco Hernández, *Obras completas*, IV. Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.
14. "*El sueño* de Sor Juana: alegoría y modelo del mundo" en *Las figuraciones del Sentido*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, pp. 235-262.
15. Hermes Trismegisto, *op. cit.*, p. 34.
16. Plotino, *Eneada Quinta*. Traducción del griego, prólogo y notas de José Antonio Miguez. Aguilar; Madrid, 1975, p. 151.
17. Fray Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*. Espasa-Calpe; Buenos Aires, 1946.
18. Hermes Trismegisto, *op. cit.*, pp. 64-5.
19. José Gaos, "El sueño de un seuño", *Historia Mexicana*, 37, 1960.

Mester, Vol. xviii, No. 2 (Fall, 1989)

Elementos emblemáticos en la *Comedia de San Francisco de Borja*, de Matías de Bocanegra

El texto literario se caracteriza por la coactuación en su seno de diversos códigos artísticos e ideológicos, lo que le otorga una riqueza de significado muy superior a la que tendría un texto verbal no artístico sobre el mismo tema. A la hora de analizar un texto literario es esencial la identificación de los lenguajes que lo codifican, ya que, si el mensaje artístico presenta un modelo de un fenómeno concreto, aquéllos expresan un modelo del mundo en sus categorías más generales e intervienen, asimismo, en la formación del significado del texto (Lotman 30).

En este trabajo intentaremos esbozar algunos de los procedimientos codificadores que intervienen en la configuración del conflicto Virtud/Vicio en la *Comedia de San Francisco de Borja*, de Matías de Bocanegra. Aunque en la obra confluyen numerosos códigos artísticos e ideológicos, centraremos nuestra atención en la emblemática.[1] El género emblemático, que alcanzó un enorme auge en Europa durante los siglos XVI y XVII, tiene su origen en los jeroglíficos egipcios y recoge el influjo de ciertas obras alegóricas de la época medieval, tales como los bestiarios y herbarios. Esta base alegórica refleja la concepción del mundo según la cual todos los elementos de la naturaleza son signos del orden cósmico divino y contienen alguna enseñanza para el ser humano, ya que éste mantiene una estricta correspondencia con el universo (Gállego 95). El importante papel que juega la emblemática en la comedia bajo estudio sugiere que ésta comparte la misma visión del universo; de hecho, el personaje de Borja la enuncia de manera explícita al señalar que el ser humano es un compendio de todos los animales (245). Es precisamente esta noción la que justifica el establecimiento de analogías entre las cualidades humanas y animales y, por tanto, los fabularios medievales.

El emblema es un texto sincrético que combina la imagen icónica y la palabra escrita o, más exactamente, dos textos cuya concurrencia establece

una correspondencia entre ellos (Pascual-Buxó 245–46). Ambos textos discurren sobre una misma jerarquía de conceptos, pero lo hacen de modo distinto, de acuerdo con el principio de no redundancia de los sistemas semióticos de Emile Benveniste (56). El emblema se compone generalmente de tres elementos: una figura pictórica, un lema o mote que resume el contenido global y un epigrama que define la relación entre ambos, al explicar la composición material del dibujo y extraer una consecuencia aplicable a la vida humana.[2] Es el epigrama el que se encarga de integrar los fragmentos alegóricos, pertenecientes a diversos sistemas semióticos, que se combinan en el emblema, y de fijar el sentido del conjunto imagen-palabra, seleccionando uno entre los múltiples significados teóricamente posibles (Russell 164). Con ello, el emblema adquiere un doble carácter de modo de representación y modo de interpretación (Daly 58).

Antes de pasar a un análisis detallado de la obra, señalaremos algunas de las correlaciones que contrae con el género emblemático:

1) La univocidad de significado que el emblema instaura está directamente relacionada con su función didáctico-moral, especialmente importante para los emblemistas españoles, la mayor parte de los cuales eran eclesiásticos jesuitas (Sánchez Pérez 72–73). En esto radica la primera coincidencia entre la emblemática y el teatro barroco hispano. Como señala José Antonio Maravall, todas las manifestaciones culturales de este período se orientan a una labor social: "la escenificación o plastificación de un precepto político y moral". En el emblema la intención didáctica se realiza mediante la combinación de un "ejemplo" moralizante (afín a los de la época medieval) y un dibujo. Por tanto, en la recepción del mensaje intervienen dos vías sensoriales: el oído y la vista, considerados como el más perfecto medio de conocimiento en la tradición cristiana y humanística, respectivamente (Maravall 171–173). La obra dramática cumple su función propagandística de modo similar, puesto que, al ser representada, apela a estos mismos sentidos.

La *Comedia de San Francisco de Borja* tiene un carácter esencialmente didáctico: incita al lector o espectador a seguir el ejemplo del protagonista y, al mismo tiempo, asume la defensa de la ideología contrarreformista-imperialista. Una muestra de esto último la constituye el que la comedia esté dedicada al Marqués de Villena, virrey de la Nueva España, y que el personaje central tenga, entre otros títulos, los de virrey de Cataluña y General de la Compañía de Jesús.

2) Emblemática y teatro se complementan desde el punto de vista estructural. Daniel Russell señala que el emblema es una representación estática de una fábula, cuya figura es reconocida por sus atributos y no por acciones proyectadas en el tiempo; tiene, por tanto, lo que él denomina estructura paratáctica (156–57). En contraste, al exhibir un desarrollo temporal, el teatro se estructura sintagmáticamente.

En la comedia de Bocanegra confluyen ambas estructuras: el protago-

nista, Borja, encarna una vida ejemplar, la del santo que renuncia a los bienes y el poder mundanos para entregarse al ejercicio religioso (dimensión temporal), y, al mismo tiempo, constituye un símbolo de la virtud (dimensión estática).

3) El valor emblemático del protagonista permite concebir la comedia en su conjunto como un emblema, al estilo de aquéllos cuya figura es un personaje o acontecimiento histórico del que se desprende alguna enseñanza moral o política, los que José Antonio Maravall denomina "emblemas en acción o realizados" (161-62). La Figura 1 muestra dos ejemplos de este tipo de emblema, tomados de las *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto.

4) La comedia tiene relación, asimismo, con un tipo de literatura emblemática difundida a partir del segundo tercio del siglo XVII y caracterizada por la organización de los emblemas en torno a algún personaje histórico o religioso, o a alguna doctrina (Russell 162). Como ejemplos, podemos citar dos libros de C.-F. Menestrier: *Histoire du roy Louis le Grand par les medailles, emblemes, devises, jettons...* y *Emblemes sacrés sur la vie et les miracles de Saint François*. Del mismo modo, en la obra de Bocanegra los personajes, episodios e imágenes emblemáticos giran mayoritariamente en torno a dos conceptos, la Virtud y la fugacidad de la vida, los cuales remiten, a su vez, a la figura de Borja: la virtud que éste representa se intensifica gracias a la toma de conciencia de la caducidad de lo terreno.

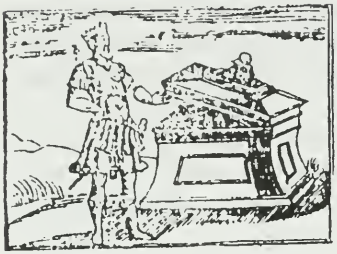
5) Aparte de los personajes e imágenes emblemáticos a los que nos referiremos más adelante, aparecen en la obra episodios estructurados como un emblema: descripción de un acontecimiento o figura seguida por una enseñanza moral. Por ejemplo, después de observar que de la hermosura de la Emperatriz queda sólo una calavera, Borja declara: "le [queda] al mundo de esta suerte / testimonio en mudanzas de la muerte" (285). Del mismo modo, Rocafort concluye el relato de su vida señalando que su castigo servirá de escarmiento ajeno (326).

6) Tanto el género emblemático como la comedia que nos ocupa tienen carácter autorreferencial. En el primer caso, el establecimiento de una relación unívoca entre imagen y texto verbal tiene como resultado el que, independientemente de las fuentes externas del emblema (mitología clásica y bíblica, historia, fabularios medievales), en el seno de éste el texto se refiera únicamente a la imagen, y el sentido de ésta se halle sólo en ese texto particular (Russell 154). De modo similar, la comedia de Bocanegra instaura una serie de correlaciones que permiten entender las imágenes simbólicas sin necesidad de acudir a códigos externos, aun cuando éstos hayan determinado originalmente el significado de aquéllas.

Si exceptuamos los personajes históricos secundarios (Gaspar de Villalonio, Felipe II, Juan de Borja y los miembros de la Compañía de Jesús) y

Inexplebilis pecuniarum.

El auariento perpetuo.



Con intento codicioso
Sin hallar lo que buscò
De Semiramis abrio
Dario el sepulcro famoso.
Hallò menos y hallò mas,
Pues leyo: Rey sino fueras
Auaro y malo, tuuieras
respeto a lo que serás.

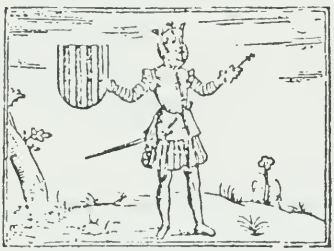
Prouer-

PRouerbio antiguo es, y le trae san Geronimo; Que tanto le falta al auaro por lo que tiene, quanto por lo que no tiene. Y es cierto, q̃ mientras el dinero crece, crece el deſſeo de tener mas: lo qual es contrario en el pobre. Lla masan Pablo, rayz de todos los males, al deſſeo de riquezas. Y san Aguſtin llama auaricia a eſte deſſeo. De donde todos los que quieren y deſſean ſer ricos, caen en los lazos de Saranas. O vida del pobre (dize Lucano) libre y ſegura de peligro. O miſeras y eſtrechas caſas, o beneficio de los Dioſes de nadie conocido: que ageno de deſaſoſsiegos: que fuera de aſſechanças: que deſcanſado y quieto viue el pobre con ſu miſeria. Y a eſto parece

Ad Paul. ſo. Iuuen. Satyr. 14. Ad Titum. cap 6. Radix omnium malorum cupiditas. Li de ciu. Dei. lib. 1. c. 10 Radix omnium malorum auaritia. Ad Paul. ibidem. Idē Auguſt. ibidem. Lucan. lib. 5

Veritatis defensoris iuſtum præmium.

Del defenſor de la verdad el premio.



Porque defendio razon,
Y ſu madraſtra la honra,
A Ramiro el Cielo honra
Con el Reyno de Aragon.
Premio deſta calidad
Juſtamente ha merecido
El que tan bien ha ſabido
Defender honra y verdad.

DIOS.

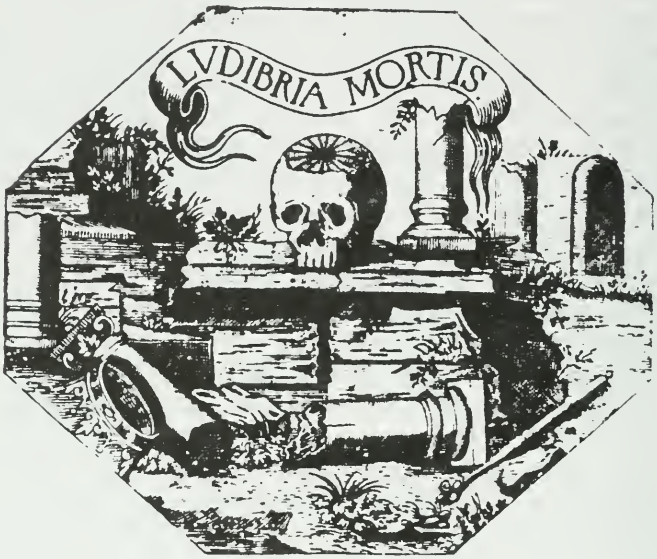
DIos es verdadero, y quien defiende la verdad, defiende a Dios, porque es la miſma verdad, y el premio que deſto ſe ſigue es eterno: porque como ella es eterna, aſsi lo es el premio que da pero tiene tanta fuerça en ſi, que ſe defiende de todas las fingidas aſſechanças y lazos que los ingenios delos hombres la arman: ſaluo que paga el animo que cada vno deſcubre, que ſiendo juſta, forçoſamente ſe ha de juſtificar: y es vna virtud tan amable, que por ſer lo tanto reſplandece y mueſtra lo que es. Porque ſegun san Gregorio, en los caminos de los juſtos reſpládecer la lumbre, es por las marauillosas obras de virtudes, eſparcir ſeñales deſu claridad. La verdad pues

Ad Rom. c. 3 Ioan. ca. 14. Pſalm. 16. Veritas Domini manet in æternum. Cicer. pro Calio. O magna vis veritatis, &c. & Lactan. de fal. relig. c. 5. & de diuin. præm. cap. 7. Moral. lib. 16 c. 14. La vigorio, en los caminos de los juſtorum lumen ſplendet, eſt per mia operæ virtutum, ſigna &c.

Figura 1 (*Emblemas moralizadas*, de Hernando de Soto, 1599)[3]

a Leonor, todos los personajes de la *Comedia de San Francisco de Borja* tienen valor emblemático; de hecho, algunos son puramente alegóricos (Virtud, Música, Paraninfo y Compañía).[4] Así, la elevada virtud política y moral que encarna el Emperador sirve a uno de los propósitos doctrinales de Bocanegra, la exaltación de la monarquía absoluta, y es también una imagen emblemática: por ejemplo, el emblema XXII de Achille Bocchi presenta a Carlos V como emblema de virtud. Por su parte, la Emperatriz no sólo adquiere valor emblemático para el lector/espectador, al representar de modo indirecto, como veremos al tratar las correlaciones simbólicas que se establecen en el interior de la obra, la Vanidad, sino que constituye un emblema para Borja: su muerte desencadena el proceso de desengaño que lo llevará a renunciar a la vida mundana, desengaño materializado por medio de la imagen, también emblemática, de la calavera, símbolo de la caducidad de la vida y las pompas mundanas (Figura 2).

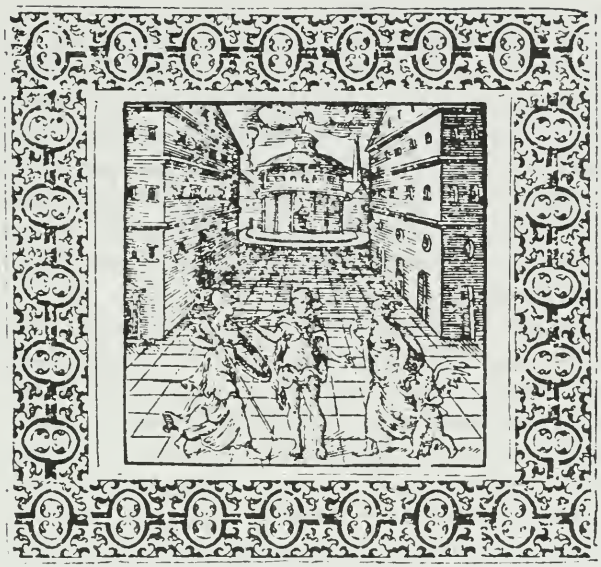
El personaje de Borja constituye, como hemos señalado, un emblema de la Virtud, y ello es observable ya en la primera escena de la obra. Esta escena, que presenta al protagonista y al Emperador de caza, tiene una fuerte carga emblemática. En primer lugar, muestra la pertenencia de estos dos personajes a la nobleza, puesto que la caza es una actividad representativa de este estamento social. Por otra parte, constituye una metáfora del poder en general, como lo sugiere el que más adelante Borja compare la captura de bandoleros con la caza de fieras, y del poder absoluto de origen divino, en particular: como señala Borja, refiriéndose a la captura de una grulla por parte del Emperador, "el poder de los reyes / aun en los aires establece leyes" (247). La reflexión sobre la caza da pie a una imagen reveladora de la virtud de Borja: según su lacayo, al protagonista le gusta "cansarse / salvando montes y breñas, / hecho trasgo de las peñas, / a peligro de matarse" (244). Esta es una imagen recurrente en los emblemas en que figura algún personaje (generalmente Hércules) acosado por la Virtud y el Vicio: el segundo lo invita a seguir una ruta ancha y florida que culmina en un páramo desolado o en la muerte, mientras que la primera lo insta a seguir un camino difícil, que discurre entre peñas y abrojos, y conduce a la cima de una montaña o a un prado lleno de frutos; la Figura 3 muestra una variante de este género de emblemas. Otra imagen de este tipo aparece en el segundo acto de la comedia cuando, por seguir a Belisa —emblema del Vicio—, Sansón se encuentra de nuevo con Rocafort: "¡Oh mal hayan tus amores / que me hicieron alejarme / y a este páramo apartarme" (315). Los versos citados en relación a Borja presentan, no la encrucijada, sino una opción ya asumida; el protagonista ha elegido la vía de la Virtud en un momento anterior al comienzo de la obra, posiblemente porque Bocanegra no consideró conveniente mostrar a un santo en una situación de incertidumbre moral, y, en adelante, sus acciones se encaminarán a confirmar esa virtud y acrecentarla: es por ello que el personaje de la Virtud dice a Belisa y Flora que "yo tomo / sus causas [las de Borja]



Este mortal despojo, oh caminante,
Triste horror de la muerte, en quien la araña
Hilos anuda y la inocencia engaña,
Que a romper lo sutil no fue bastante,
Coronado se vio, se vio triunfante
Con los trofeos de una y otra hazaña.
Favor su risa fue, terror su saña,
Atento el orbe a su real semblante.
Donde antes la soberbia, dando leyes
A la paz y a la guerra, presidía,
Se prenden hoy los viles animales.
¿Qué os arrogáis, ¡oh príncipes!, ¡oh reyes!,
Si en los ultrajes de la muerte fría
Comunes sois con los demás mortales?

Figura 2 (*Empresas políticas: Idea de un príncipe político-cristiano*, de Diego Saavedra Fajardo, 1640)

40 *Biuium virtutis & vitij.*



WHEN HERCVLES, was dowtfull of his waie,
Inclosed rounde, with vertue, and with vice:
With reasons firste, did vertue him assaie,
The other, did with pleasures him entice:
They longe did striue, before he coulde be wonne,
Till at the lengthe, ALCIDES thus begonne.

Oh pleasure, thoughe thie waie bee smoothe, and faire,
And sweete delightes in all thy courtes abounde:
Yet can I heare, of none that haue bene there,
That after life, with fame haue bene renounde:
For honor hates, with pleasure to remaine,
Then houlde thy peace, thow wastes thie winde in vaine.

But heare, I yeelde oh vertue to thie will,
And vowe my selfe, all labour to indure,
For to ascende the steepe, and craggie hill,
The toppe whereof, whoe so attaines, is sure
For his rewarde, to haue a crowne of fame:
Thus HERCVLES, obey'd this sacred dame.

Virgil. in Fragm. de littera y.
Quisquis enim duros casus virtutis amore
Vicerit, ille sibi laudémque decusque parabit.
At qui desidiã luxúmque sequetur inertem,
Dum fugit oppositos incauta mente labores,
Turpe, inopsque simul, miserabile transiget aeuum.

Pana

Figura 3 (*A Choice of Emblemes and Other Devises*, de Geffrey Whitney, 1586)

todas por mías" (261). Y son Belisa y Flora, personajes esencialmente emblemáticos (la lista de interlocutores elaborada por el propio Bocanegra alude textualmente a "Belisa, que representa la Hermosura", y a "Flora, que representa la Vanidad"), quienes encarnan el Vicio. Por cierto que el hecho de que Borja sea perseguido, no por un "vicio", como es habitual en los emblemas de la encrucijada, sino por dos, enfatiza el elevado grado de su virtud. En cierta manera, Borja puede ser identificado con el personaje mitológico de Hércules, símbolo de la fuerza física y moral y de la Virtud, y protagonista de numerosos emblemas en los cuales sus hazañas funcionan como símbolos de otras tantas victorias sobre el Vicio o, incluso, como representación paradigmática de un personaje histórico; así, en el emblema XXXIII de Achille Bocchi el papa Paulo III es explícitamente comparado con Hércules.

A lo largo de la obra aparecen numerosos emblemas de la Virtud aplicados a Borja, la mayor parte de los cuales son enumerados en la escena en que intervienen Belisa, Flora y la Virtud. En sus respectivos monólogos, estas figuras establecen una serie de correlaciones en torno al archisemema Virtud/Vicio que otorgarán a la comedia el carácter autorreferencial al que aludimos anteriormente. A Borja le son atribuidas explícitamente las siguientes virtudes: comedimiento, ingenio, valor, fortaleza, constancia, castidad, nobleza, privanza, dominio, fuerza y santidad. Virtudes que, a su vez, son representadas por una serie de imágenes emblemáticas: "muro", "roca", "hielo", "bronce", "diamante", "cedro", "flor", "rosa", "piélago", "nube", "cristal", "sol" y "pedernal". Por su parte, el personaje de la Virtud se define a sí mismo como: "torre", "plomo", "rayo", "hielo" y "fuego". En las caracterizaciones de Belisa y Flora, en cambio, tienen mayor relevancia las cualidades abstractas que las imágenes concretas, tal vez porque los personajes mismos son claramente emblemáticos. La primera es descrita como "Hermosura", celebrada, engañosa, sutil, atrevida, lisonjera, "de cera" y autora de "embates" contra la "roca" que es Borja. Por su parte, la segunda es "Vanidad", "lustre", altivez, aclamación, poder, elogios y "globos", y pretende matar "a soplos" el "sol" del protagonista.

Las definiciones enumeradas remiten, en su mayoría, a imágenes de la literatura emblemática, como mostraremos seguidamente. Pero constituyen también un código interno de la obra, que otorga a las imágenes icónicas un sentido único entre los varios instituidos por la emblemática, sentido que, en general, es válido en todas las situaciones en que aparece la misma imagen. Por ejemplo, cuando en la escena que sigue a la anterior la Emperatriz es descrita por Borja como "rosa . . . lustre . . . flor", concluimos que participa de la virtud del santo y de la vanidad de Flora (262). Este último atributo, que puede parecer sorprendente si tenemos en cuenta que la posición social de la Emperatriz presupone en ella cualidades posi-

tivas, es corroborado por otros elementos de la obra. Así, en contraste con Leonor, que asume su muerte con serenidad, la Emperatriz se lamenta de la proximidad de la suya, esgrimiendo como argumentos su belleza y su juventud. No obstante, el que sea descrita también con símbolos de virtud sugiere que la Emperatriz representa lo que podríamos llamar la faceta positiva del sentimiento vanidoso.

Existen excepciones a la vigencia del código señalado. Así, la "rosa" y la "flor", que aplicadas a Borja constituyen un emblema de la Virtud, remiten en otras ocasiones a la fugacidad de la vida (". . . rosa eres bella y roja, / que a un embate se deshoja, / y se marchita a un aliento") y, a través del nombre de Flora, a la Vanidad (287). Del mismo modo, la "llama" y el "fuego" que describen al protagonista son aplicadas también a Belisa y Flora, con el significado emblemático, en este caso, de la belleza femenina que atrae al hombre y lo destruye (Figura 4). Aun así, el código interno rige, en líneas generales, a lo largo de la obra.

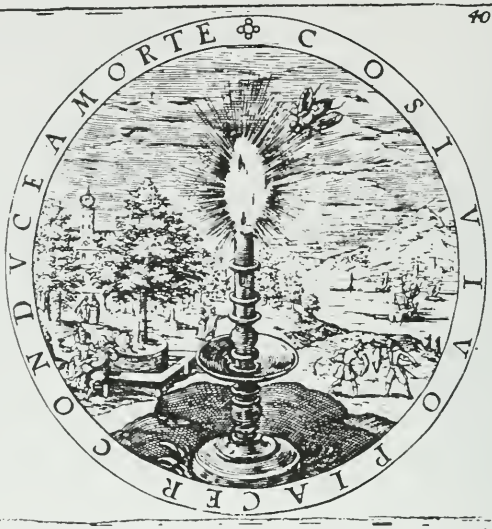
Volviendo al valor emblemático de las imágenes anteriormente citadas, vemos que las que definen a Borja son emblemas de la Virtud y, más concretamente, de la Virtud acosada. Así, la descripción de Borja, por parte de Belisa, como "roca a mis embates" apunta a un gran número de emblemas que comparan la Virtud con una roca capaz de resistir ante el ataque de vicios y adversidades, simbolizados, a su vez, por el mar (Figura 5). Sin embargo, éste mismo es, en otras ocasiones, emblema de la Virtud (Flora define a Borja como "piélago"): como lo expresa Saavedra Fajardo, sólo las fortalezas construidas en el mar son inexpugnables (Figura 6). La "rosa" tiene un valor similar: requiere de grandes cuidados para poder desarrollarse entre las espinas que la cercan, pero una vez que lo consigue se revela como la más bella de las flores (Figura 7). Por su parte, el "rayo" es símbolo de la "severidad en los príncipes [que] se ha de dejar vencer del ruego" y de la elocuencia (empresa 39 de Saavedra Fajardo). Por cierto que la elocuencia es una de las virtudes proverbiales de Hércules (emblema XLIII de Bocchi) que Borja comparte: en dos ocasiones éste convence fácilmente a su hijo Juan de la conveniencia de la virtud política y religiosa. Finalmente, nos referiremos a dos enunciados que el personaje de la Virtud dirige a Belisa y Flora: "soplad la luz, y saldrá / su incendio más luminoso" y "enriscad el pedernal, / y se hará centellas todo" (261). La primera imagen recuerda a un emblema de Wither que simboliza a la Virtud por medio de una llama colocada en la cima de un monte: en lugar de apagarse, la llama brilla con mayor fuerza al ser atacada por los cuatro vientos (Figura 8). Por su parte, la segunda expresa una idea similar presente en el mismo libro: al igual que es preciso golpear el pedernal para que surja la chispa, la Virtud se afirma en la aflicción (Figura 9).

Hemos señalado que Belisa y Flora encarnan el Vicio. Bocanegra las define como Hermosura y Vanidad, respectivamente. Creemos, no obstante,

40

Thoſe Fooles *whom* Beauties *Flame doth bli nde,*
Feele Death, *where* Life *they thought to finde.*

40



ILLVSTR. XL. *Book. I.*

WHen you doe next behold the wanton *Flyes*
About the ſhining *Candle*, come to play,
Vntill the *Light* thereof hath dimm'd their Eyes,
Or, till the *Flame* hath ſing'd their Wings away:
Remember, then, this *Emblem*; and, beware
You be not playing at ſuch harmefull Games:
Conſider, if there lit no *Female*, there,
That overwarmes you, with her *Beauties Flames*.
Take heed, you doe not over dally ſo
As to inflame the Tinder of *Deſire*;
But, ſhun the Miſchiefe, e're too late it grow,
Leſt you be ſcorched in that *Fooliſh-Fire*.
For, as thoſe *Wandring-Fires* which in the Night,
Doe leade unwary *Trauellers* aſtray,
Alluring them, by their deceiving *Sight*,
Till they have altogether loſt their way:
Right ſo, fantaſticke *Beauty* doth amaze
The Luſt-full *Eye*, allures the *Heart* aſide,
Captiues the *Senſes* (by a ſudden blaze)
And, leaves the *Iudgement* wholly ſtupify'd.
Nay, if Men play too long about thoſe *Torches*,
Such is the Nature of their wanton *Flame*,
That, from their Bodies (unawares) it ſcorches
Thoſe *Wings* and *Feet*, on which they thither came.
It waſteth (ev'n to nothing) all their *Wealth*,
Conſumes their precious *Time*, deſtroyes their *Strength*,
Beſpots their *Honeſt-Fame*, impaires their *Health*,
And (when their Fatall Thread is at the length)
That thing, on which their Hope of *Life* is plac't,
Shall bring them to *Deſtruction*, at the laſt.

Figura 4 (*A Collection of Emblemes*, de George Wither, 1635)

236

In ev'ry Storme, *hee ſtandeth faſt,*
Whoſe dwelling, on the Rocke *is plac'd.*

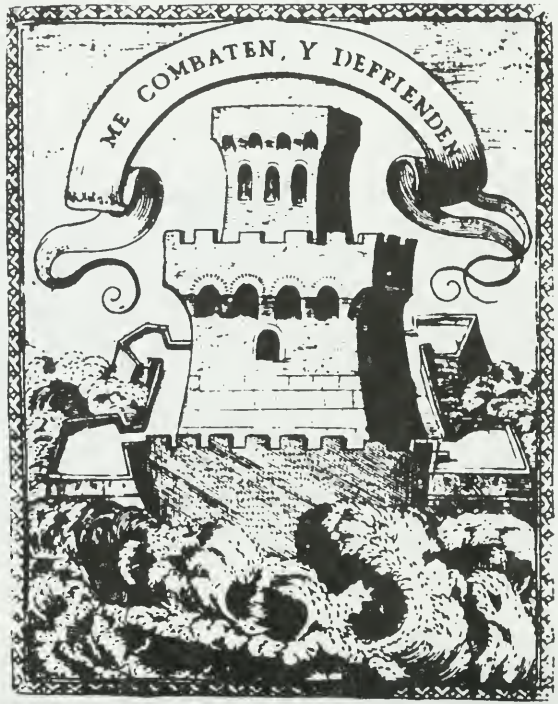
78

ILLVSTR. XXVIII. Book. 4

WHat thing ſoever ſome will have expreſt,
As typified by this *Halcyons-neſt*,
I ſhall not thinke this *Emblem* ill-appli'd,
If, by the ſame, the *Church* bee ſignifi'd.
For, as it is (by ſome) affirm'd of theſe,
That, whilſt they breed, the fury of the ſeas
Is through the world alayd; and, that their *Breed*
Remaines in ſafetie, then, amidſt the flood:
So, when the Chriſtian *Church* was in her birth,
There was a generall *Peace* throughout the earth;
And, thoſe tumultuous *Waves*, which after that
Began to riſe, and bee enrag'd thereat,
Were calmed ſo, that *Hee* was borne in peace,
From whom, the faithfull *Off-ſpring* did encreaſe.
They, likewiſe, on a *Rocke*, their dwellings have,
As here you ſee; and, though the raging *Wave*,
Of dreadfull *Seas*, hath beaten, ever ſince,
Againſt the *Fortreſſe* of their ſtrong defence,
Yet, ſtill it ſtands; and, ſafe, it ſhall abide,
Ev'n in the midſt of all their foming pride.
Vpon this *Rocke* ſo place me, oh my God!
That, whatſoever *Tempeſts* bee abroad,
I may not feare the fury of my Foe;
Nor bee in danger of an overthrow.
My life is full of *Stormes*; the *Waters* roule,
As if they meant to ſwallow up my ſoule.
The *Tides* oppoſe; the furious winds doe roare;
My *Cable's* weake, my *tacklings*, Lord, are poore,
And, my fraile *veſſell* cannot long endure;
Yet, reach to mee thy hand, and I'm ſecure.

Figura 5 (*A Collection of Emblemes*, de George Wither, 1635)

EMPRESA 83

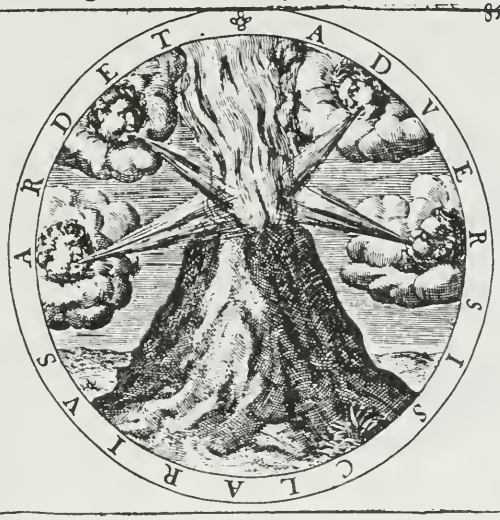


EMPRESA 34

Figuras 6 y 7 (*Empresas políticas: Idea de un príncipe político-cristiano*, de Diego Saavedra Fajardo, 1640)

The more contrary Windes *doe blow,*
The greater Vertues *praiſe will grow.*

97



ILLVSTR. XXXV. *Book.* 2

OBſerve the nature of that *Fiery-flame*,
Which on the *Mountaines* top ſo brightly ſhowes;
The *Windes* from every quarter, blow the ſame,
Yea, and to b'ow it out, their *fury* blowes;
But, lo; the more they *ſtorme*, the more it *ſhineth*;
At every Blaſt, the *Flame* aſcendeth higher;
And, till the *Fuells* want, that rage confineth,
It, will be, ſtill, a great, and glorious *Fire*.
Thus fares the man, whom *Vertue*, Beacon-like,
Hath fixt upon the *Hills* of Eminence,
At him, the Tempeſts of mad *Envie* ſtrike,
And, rage againſt his Piles of Innocence;
But, ſtill, the more they wrong him, and the more
They ſeeke to keepe his worth from being knowne,
They, daily, make it greater, then before;
And, cauſe his *Fame*, the farther to be blowne.
When, therefore, no ſelfe-doting *Arrogance*,
But, *Vertues* cover'd with a modeſt vaile,
Breake through *obſcurity*, and, thee advance
To place, where *Envie* ſhall thy worth aſſaile;
Diſcourage not thy ſelfe: but, ſtand the ſhockes
Of wrath, and fury. Let them ſnarle and bite;
Purſue thee, with *Detraction*, *Slanders*, *Mockes*,
And, all the venom'd Engines of *Deſpight*,
Thou art above their malice; and, the *blaze*
Of thy *Celeſtiall fire*, ſhall ſhine ſo cleare,
That, their beſotted ſoules, thou ſhalt amaze;
And, make thy *Splendours*, to their ſhame, appeare.
If this be all, that *Envies* rage can doe,
Lord, give me Vertues, *though I ſuffer too.*

Figura 8 (*A Collection of Emblemes*, de George Wither, 1635)

Vntill the Steele, *the* Flint *ſhall ſmite,*
It will afford nor Heat, *nor* Light. 175

ILLVSTR. XLI. *Book.3*

FIrſt by the High-way-ſide, the *Flint ſtone* lies,
Drie, cold, and hardneſſe, are the prope ties
We then perceive: But, when we prove it nigher,
We finde, that, *Coldneſſe* doth incloſe a *Fire*;
And, that, though *Raine*, nor *cloudie-skie* appeares,
It will be (many times) bedew'd with *teares*.
From hence, I mind, that many wronged are,
By being judg'd, as they, at firſt, appeare;
And, that, ſome ſhould bee prais'd, whom wee deſpiſe,
If *inward-Grace*, were ſeene with *outward-Eyes*.
But, this is not that *Morall* (wee confeſſe)
Which this our *Emblem*, ſeemeth to expreſſe:
For (if the *Motto* ſpeake the meaning right)
It ſhewes, that, *hard-afflictions* firſt muſt ſmite
Our ha'dned hearts, before it will bee ſeene,
That any *light* of *Grace*, in them, hath beene.
Before the Flint *will ſend forth ſhining Rayes,*
It muſt bee ſtrucken, by the Steele, *(it ſayes.)*
Another *Morall*, adde we may to this,
(Which, to the *Figure*, ſutes not much amiſſe.)
The *Steele*, and *Flint*, may fitly repreſent
Hard-hearted men, whoſe mindes will not relent:
For, when in *oppoſition*, ſuch become,
The *fire* of *Malice*, flames and ſparkles from
Their threatning Eyes; which elſe, cloſe hidden reſts,
Within the cloſets of their flintie breſts:
And, flame out-right it will not, (though it ſmokes)
Till *Strife* breake paſſage, for it, by her *ſtrokes*.
If any of theſe *Moralls* may doe good,
The purpoſe of my paines is underſtood.

Figura 9 (*A Collection of Emblemes*, de George Wither, 1635)

que representan, más bien, la concupiscencia, aunque, tal vez por no parecerle a Bocanegra apropiado para una hagiografía, este vicio no aparece de modo explícito en la obra. En el caso de Belisa, su valor alegórico de Hermosura —que su nombre confirma— puede asociarse al personaje mitológico de Venus, diosa de la belleza y del amor y, para algunos mitógrafos, símbolo de la lujuria. Ello es corroborado por la reflexión de Borja tras ser advertido por la Música contra Belisa y Flora: "El *apetito* nunca el pecho acierta / si de Dios el temor cierra la puerta, / y jamás se *envanece* el más bizarro / en las honras, si piensa que es de barro" (266; subrayado nuestro). Por otra parte, la "cera", con la cual Belisa se compara en la escena alegórica anteriormente citada, es para Whitney emblema del amor "malo"; la analogía se funda en que, del mismo modo que la cera es responsable de que la vela cobre vida y también de que se apague, este tipo de amor es causante tanto de placer como de desesperación y vergüenza (Figura 10).

Por su parte, Flora es, literalmente, un emblema de la Vanidad. Aunque se define a sí misma como vanidad de lo material, el personaje alude también a la vanidad de la belleza, como lo muestran el que incite a Leonor a contemplar su hermosura en el espejo y las palabras que Belisa le dirige en el tercer acto: "Yo contigo muy ufana, / que está cerca de ser vana / la que sabe que es hermosa" (373). Su nombre se asocia a la diosa itálica de la primavera y las flores, es decir, a la juventud (de acuerdo con la analogía entre las estaciones del año y las edades de la vida humana) y a la fugacidad de la vida. Sin embargo, el personaje mitológico remite también a la idea de concupiscencia: algunos mitógrafos señalan que Flora fue en realidad una prostituta que donó a la ciudad de Roma cierta cantidad de dinero a cambio de ser honrada anualmente, y que las fiestas en su honor, las *floralia*, tenían carácter orgiástico (Pomey 252–53; Ross 124–25).

De lo dicho se deduce que Belisa y Flora son, de algún modo, el mismo personaje. Prueba de ello es que, cuando aparecen juntas, sus monólogos tienen un contenido casi idéntico y que, al final de la obra, se unen en un casamiento simbólico.[5] Asimismo, la declaración de Sansón de que Belisa "Como paja era mejor", apunta a la vanidad: para Whitney la paja simboliza la caducidad de lo material (Bocanegra 303; Figura 11). Además de constituir un pretexto para mostrar la virtud de Borja, Belisa y Flora cumplen otra función en la comedia. Su descripción, en sendos monólogos del tercer acto, de los conflictos inherentes a la pasión amorosa, permite a Bocanegra, no sólo reflexionar sobre las contradicciones del amor humano, sino también reprobarlo: en el fondo, más que una realización de su amor por Borja, lo que cada una de las mujeres desea es triunfar sobre la otra y, a pesar de la aparente profundidad de sus sentimientos, al final se conforman fácilmente con la compañía mutua.

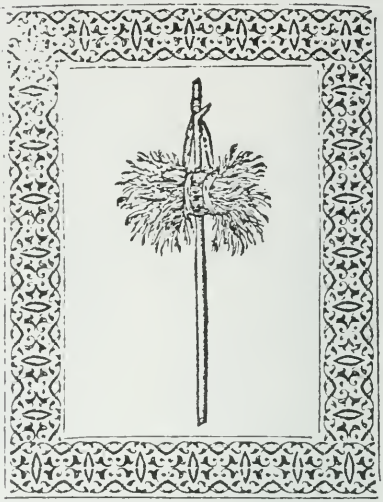
Existe un tercer personaje que encarna el Vicio: Rocafort, el bandolero que protagoniza parte del segundo acto. Este personaje representa lo que

Quis me alit me extinguit.

EVEN as the waxe dothe feede, and quenche the flame,
So, loue giues life; and loue, diſpaire doth giue:
The godlie loue, doth louers croune with fame:
The wicked loue, in ſhame dothe make them liue.
Then leaue to loue, or loue as reaſon will,
For, louers lewde doe vainlie languiſhe ſtill.

Omnis caro fœnum.

To M. ELCOCKE *Preacher.*



ALL fleſhe, is graſſe; and withereth like the haie:
To daie, man laughes, to morrowe, lies in claie.
Then, let him marke the frailtie of his kinde,
For here his tearme is like a puffe of winde,
Like bubbles ſmalle, that on the waters riſe:
Or like the flowers, whome FLORA freſhlie dies.
Yet, in one daie their glorie all is gone:
So, worldlie pompe, which here we gaze vppon.
Which warneth all, that here their pageantes plaie,
Howe, well to liue: but not how longe to waie.

Inter ſpem curamq́, timores inter & iras,
Omnem crede diem tibi diluxiſſe ſupremum.
Grata ſuperueniet, quæ non ſperabitur, hora.

c

Figuras 10 y 11 (*A Choice of Emblemes and Other Devises*, de Geffrey Whitney, 1586)

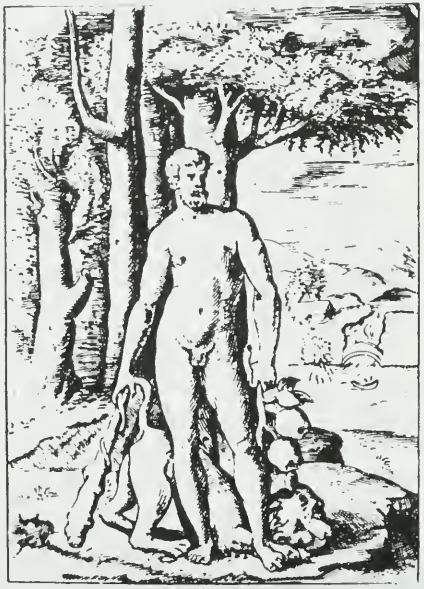
podríamos llamar el vicio político, por cuanto se rebela contra el orden político-social establecido. Se trata, no obstante, de un vicio relativamente fácil de dominar, en comparación con el vicio de orden moral: mientras que Flora y Belisa persiguen a Borja a lo largo de toda la obra, Rocafort es vencido en su primer encuentro con el protagonista. (Borja rechaza a las dos mujeres desde un primer momento, como conviene a su papel de santo; sin embargo, el acoso de Belisa y Flora hasta el final de la comedia insinúa que la tentación se le presenta incluso durante su noviciado.) El nombre otorgado al personaje de Rocafort resulta, en apariencia, contradictorio, si tenemos en cuenta las correlaciones establecidas en el primer acto, que identificaban "roca" y Virtud. Sansón revela la clave del nombre al llamar al bandolero "Rocafurto": representa, no la Virtud, sino alguien que la "hurta", es decir, la evita o, incluso, la combate (292). Esta idea es confirmada por el propio Rocafort al describir su lucha con un toro y compararlo con un "rayo" y un "cometa", imágenes asociadas a Borja en otros momentos de la obra (ambas son utilizadas por Flora en un monólogo del primer acto) (299; 283). Asimismo, se jacta de la facilidad con que desgaja a un "roble", emblema de fortaleza que el protagonista se aplica a sí mismo en una escena anterior (322; 266).

El personaje de Rocafort, como a otro nivel el de Borja, puede ser identificado con Hércules: a ello apuntan su nombre y sus supuestas hazañas. Por ejemplo, el que, ". . . entre mis brazos / alzando el cuerpo membrudo", haya ahogado a ". . . alguno / que intentar quiso ofenderme" reproduce la lucha de Hércules con el gigante Anteo, recogida en algunos emblemas (297). La diferencia esencial estriba en que las hazañas de Hércules se fundan en la virtud y las de Rocafort manifiestan únicamente crueldad y cólera. Además, la jactancia de éste roza los límites del ridículo y se opone a la modestia que caracteriza al héroe mitológico (Figura 12). Lo dicho permite definir al bandolero como antítesis de Borja: mientras que éste encarna la virtud hercúlea sin manifestar su fuerza física, el primero encarna la fuerza sin ejercicio de virtud.[6]

La comedia presenta un tercer personaje hercúleo, que se sitúa en un punto intermedio entre los dos anteriores: Sansón, el lacayo de Borja, que interpreta el papel de gracioso (el personaje bíblico homónimo mantiene numerosos puntos de contacto con Hércules). Se trata, como Rocafort, de un Hércules caricaturesco, casi antiemblemático, y una antítesis de Borja. Una muestra de lo primero la constituye, aparte de su función de gracioso, su enorme cobardía, que contrasta con la valentía proverbial de Hércules. Lo segundo se manifiesta constantemente a lo largo de la obra. Así, mientras la caza es para Borja una ocupación elevada, Sansón considera absurdo un esfuerzo que, a menudo, no recibe recompensa material; esta actitud divergente ante la caza refleja, asimismo, la diferente procedencia social del amo y el criado. Del mismo modo, mientras que el protagonista

FORTIS, MODESTVS, ET POTENS.

Symb. LV.



HESPERIDVM ALCIDES VICTOR
FERT AVREA MALA.

Symb. LV.

Quæ ſtatua inſignis claua, nemeiq; leonis
Exuuijs, leua quæ tria mala tenet?
Magnanimi Alcidæ vera, & ſapientis imago eſt
Aurea qui victo poma dracone tulit.
Nempè draco in nobis nihil eſt, niſi dira cupido.
Extincta hac triplex illicet extat honos.
Comprimitur furor iræ, & habendi ſacra libido
Interit, & ventris deſidioſus amor.
Fortem animum exuuiæ ſignant, claua illa potentem,
Qui domitis victor ſenſibus imperitat.

Figura 12 (*Symbolicarum Quaestionum de Universo Genere*, de Achille Bocchi, 1555)

se entrega gozoso a las labores que entraña el noviciado, el lacayo se queja a menudo de la dureza del trabajo y se propone abandonar la orden si "el camino . . . no es ancho" (344). Y ya vimos cómo, en contraste, Borja opta por el camino más abrupto. Sin embargo, Sansón no es un personaje del todo negativo: aunque su virtud no es muy elevada —es avaricioso, glotón y bebedor—, ello se debe fundamentalmente a que, en una sociedad que correlaciona la pertenencia a un determinado estrato social con la presencia o ausencia de una serie de virtudes, es imposible que un lacayo encarne éstas; como lo expresa el propio Sansón, "¿Quién vio ningún lacayo dar en santo?" (343).

En resumen, hemos visto cómo la *Comedia de San Francisco de Borja* contrae numerosas coincidencias con el género de la emblemática, empezando por la común intencionalidad didáctico-moral, típica de la literatura del Siglo de Oro y, en concreto, del teatro. Así, el conflicto Virtud/Vicio se configura por medio de episodios, personajes e imágenes emblemáticos, hasta tal punto que la comedia entera funciona a modo de emblema: el personaje que le da título constituye un ejemplo de virtud y, por tanto, un modelo a seguir.

Jacqueline Cruz
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. La coincidencia de motivos entre la literatura y la emblemática no implica necesariamente un influjo directo de ésta sobre aquélla, sino que puede deberse a la utilización de un patrimonio cultural común por parte de emblemistas y escritores (Sánchez Pérez 56). Al tratar de las fuentes emblemáticas de la *Comedia de San Francisco de Borja* no pretendemos establecer influencias directas, sino sólo coincidencias. De ahí que hagamos referencia a algunas obras emblemáticas que Bocanegra probablemente no haya conocido.

2. La empresa se diferencia del emblema en que contiene sólo un dibujo, con el mote o lema inscrito en él (falta, por tanto, el epigrama) y excluye la representación de figuras humanas (Sánchez Pérez 50–51; Gállego 26). Estas diferencias no son en modo alguno sustanciales; así, por ejemplo, las empresas de Saavedra Fajardo incluyen un extenso comentario en prosa (que sustituye al más sucinto epigrama en verso).

3. Los emblemas que aparecen en el presente artículo están tomados de las siguientes obras:

Figura 1: *Emblemas moralizadas*, de Hernando de Soto (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983). Figs. 2, 6 y 7: *Empresas políticas: Idea de un príncipe político-cristiano*, de Diego Saavedra Fajardo (Madrid: Editora Nacional, 1976). Figs. 3, 10 y 11: *A Choice of Emblemes and Other Devises*, de Geffrey Whitney (Amsterdam: De Capo Press, 1969). Figs. 4, 5, 8 y 9: *A Collection of Emblemes*, de George Wither, con una nueva introducción de Michael Bath (Aldershot, England: Scolar Press, 1990). Fig. 12: *Symbolicarum Quaestionum de Universo Genere*, de Achille Bocchi (New York: Garland Publishing, 1979).

Agradecemos a Fundación Universitaria Española, Scolar Press y Garland Publishing la autorización para reproducir estos emblemas.

4. El papel de Leonor es puramente dramático. El personaje funciona casi exclusivamente como eco de los valores de su esposo, Borja, y como catalizador de la trama: su muerte hace posible que el protagonista lleve a cabo su propósito de ingresar en la Compañía de Jesús.

5. Resulta interesante, en este sentido, que Saavedra Fajardo establezca una contraposición, en el comentario a la empresa 71, entre los templos ornamentados de Venus y Flora y los templos rudos y toscos de los dioses virtuosos, Hércules, Minerva y Marte (694).

6. En cierto modo, Borja y Rocafort encarnan sendas interpretaciones del personaje mitológico. Así, mientras algunos mitógrafos enfatizan la virtud del héroe, otros le restan importancia, y señalan que, aun cuando destruyó numerosos monstruos y tiranos, Hércules no fue capaz de vencerse a sí mismo e incurrió en comportamientos lascivos, ataques de ira y otros defectos tales como la gula y el gusto por la bebida. Es posible que, a través de Borja y Rocafort, Bocanegra pretenda expresar su propia versión del mito: ésta concordaría con la del segundo grupo de mitógrafos a que nos hemos referido, puesto que es Rocafort quien mejor se ajusta a los aspectos literales de la fábula.

OBRAS CITADAS

Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general, II*. México: Siglo XXI, 1971.

Bocanegra, Matías de. *Comedia de San Francisco de Borja*. En *Tres piezas teatrales del virreinato*, J. Rojas Garcidueñas y J. J. Arrom, eds. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1976.

Bocchi, Achille. *Symbolicarum Quaestionum de Universo Genere*. New York: Garland Publishing, 1979.

Daly, P. M. "Trends and Problems in the Study of Emblematic Literature". *Mosaic*, vol. 5, num. 3-4 (1972): 53-68.

Gállego, J. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Aguilar, 1972.

Lotman, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978.

Maravall, J. A. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972.

Pascual-Buxó, José. *Las figuraciones del sentido: Ensayos de poética semiológica*. México: FCE, 1984.

Pomey, A. *The Pantheon*. New York: Garland Publishing, 1976.

Ross, A. *Mystagogus Poeticus or The Muses Interpreter*. New York: Garland Publishing, 1976.

Russell, D. S. *The Emblem and Device in France*. Lexington, Ky.: French Forum Publishers, 1985.

Saavedra Fajardo, Diego. *Empresas políticas: Idea de un príncipe político-cristiano*. Madrid: Editora Nacional, 1976.

Sánchez Pérez, A. *La literatura emblemática española: Siglos XVI y XVII*. Madrid: Soc. Gral. Española de Librería, 1977.

Soto, Hernando de. *Emblemas moralizadas*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983.

Whitney, G. *A Choice of Emblemes and Other Devises*. Amsterdam: De Capo Press, 1969.

Wither, G. *A Collection of Emblemes*. London: Scolar Press, 1973.

Mester, Vol. xviii, No. 2 (Fall, 1989)

La "imagen fatal": La función de dos personajes en la *Comedia de San Francisco de Borja*

En la *Comedia de San Francisco de Borja*[1] del padre Matías de Bocanegra, el Duque de Gandía, Francisco de Borja, entra en la orden religiosa de la Compañía de Jesús. No es un viaje solitario; tiene por lo menos dos acompañantes—su esposa Leonor de Castro y la Emperatriz Isabel. Las dos mujeres comparten la misma función en la comedia: ayudarle a Borja a encontrar la salvación en la vida eterna. Por eso, aunque cada una fallece, su muerte es un sacrificio representado no sólo como *imago mortis* sino también como ofrenda de la vida.

Si pensamos en el personaje como un morfema migratorio (como lo describe Philippe Hamon 124–5), un signo vacío que va adquiriendo significado por medio del discurso de este personaje, podemos empezar a (re)construir los morfemas migratorios de la Emperatriz y Leonor. Las dos mujeres desempeñan el papel lopesco de la dama que no "desdice de su nombre" (Lope de Vega, verso 280). Ambas pertenecen a una pareja, o sea, los amantes. Es decir, las dos caen dentro de la misma tipología propuesta por Lope pero con algunas diferencias: la Emperatriz ocupa una posición social más alta que Leonor; de otro lado, Leonor es un personaje privilegiado por ser la esposa del protagonista. Son diferencias que matizan las funciones de estos dos personajes como se verá después.

Leonor y la Emperatriz participan en acciones[2] llamativas que presagian e influyen en la *fábula* de la obra. La Emperatriz tiene un sueño en el que prevé su propia muerte; Leonor se ve muerta en el reflejo de un espejo. Las dos son agentes porque son ellas las que realizan la acción (la una, el hecho de soñar y, la otra, el hecho de mirarse a sí misma en el espejo) y, a la vez, pacientes, por ser las víctimas de sus propias visiones fatales.

La relación entre Leonor y la Emperatriz se hace aún más evidente cuando se comparan los motivos de las dos acciones: el sueño y el espejo. Las dos palabras tienen una base sémica común: un sema de *sueño* es (según el *Diccionario de Autoridades*) "el suceso, o especies, que en sueños

se representan en la imaginación" y *espejo* puede denotar (en palabras del *Diccionario de la lengua española*) "Aquello en que se ve una cosa como retratada." Juntas se funden en la idea de *imagen*: "figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa" (según el *Diccionario de la lengua española*). Esta connotación se apoya en el tema barroco presente en la comedia de Bocanegra y descrito por José Juan Arrom como "de lo aparencial, de la vida como espectáculo o representación" (Arrom 230). El tema se manifiesta en el texto como la *imagen de la muerte* (*imago mortis*). Además, para Leonor y la Emperatriz, es una imagen de una realidad en forma de presagio (o sea, el futuro hecho presente) que lleva en sí la inevitabilidad de la muerte—el tema central de la comedia.

Sin embargo, las dos "imágenes" no son iguales. El sueño no toma lugar miméticamente sino que es contado por la Emperatriz. En él, la Emperatriz se enfrenta a la Muerte, encarnada en las Parcas, seres provenientes de la mitología clásica griega. Ella cuenta su monólogo anterior en el que se dirigió a la más "fiera" de las tres, Atropos. A través de una serie de tópicos correlados (en forma interrogativa al estilo de "¿Cómo es posible que _____?"), la Emperatriz pide lo imposible: ". . . aguarda un poco;/ detente, Severa Parca" (253). Es un ruego vano porque no se pueden desviar las tijeras de Atropos.

Sigue describiendo con su narración los efectos físicos que al despertarse aumentan la tensión hasta dejar la etapa del sueño por el presente de la enunciación donde la Emperatriz todavía se encuentra entre la vida y la muerte:

> Desde entonces, Leonor mía,
> en este dolor me ahogo,
> en estas lágrimas vivo,
> y muero en estos sollozos (254).

En cambio, Leonor no cuenta su acción sino que la experimenta como indican las acotaciones: "Mírase al espejo y túrbase" (330). Expresa directamente lo que ve y lo que siente:

> Mil ansias me sobresaltan.
> . . . .
> . . . en él me vi difunta;
> Jesús, los pulsos me faltan (330).

No pierde mucho tiempo en describirlo sino que de inmediato entra en un debate con Flora, la dama que la acompaña. En contraste al sueño de la Emperatriz, en este diálogo la Muerte no se manifiesta. Las imágenes clásicas se han sustituido por las cristianas. Leonor no habla de las Parcas (hasta el final de la escena) sino de Dios y de Jesús—una diferencia notable entre los mundos ideológicos de Leonor y la Emperatriz, suceso que subraya la conexión Leonor-Borja y su salvación.[3]

El espejo y el sueño son motivos ("content forms" según Greimas 1973, 116) que pueden sustituirse para cumplir con las mismas funciones narrativas (Greimas 1973, 115). En el proceso sintagmático del texto, un motivo funciona como el otro en su propio ciclo reiterado cuyo modelo puede ser representado así:

intro-		imagen como		reacción		muerte		acción
ducción	→	presagio de	→	al	→		→	a la	→	
		la muerte		presagio				muerte		

En la primera jornada, el ciclo del sueño se introduce en un diálogo entre la Emperatriz y Leonor. El asunto es el amor que se tienen la una a la otra. La Emperatriz parece estar consciente de las semejanzas entre las dos mujeres en su parlamento:

> Leonor, te quiero y estimo,
> mis bienes te son tan propios,
> que pudiera vacilar
> el pensamiento dudoso,
> si eres tú la Emperatriz
> o si yo en ti me transformo (251).

Borja también de cierta manera está presente en esta discusión cuando ellas hablan de su próximo matrimonio con Leonor. Además la introducción termina con una referencia a la nobleza y la virtud del mismo.

La Emperatriz cambia de tema y cuenta la historia de su sueño con la intención de que:

> quizá alcanzaré en mis penas
> contándolas, desahogo (252).

La reacción de Leonor frente al sueño es de rechazo:

> Si no es más que un sueño todo,
> no creas jamás en sueños (254).

Apoyándose en el juego virgiliano de los dos tipos de sueños, Leonor trata de apaciguar a la Emperatriz pero ésta sigue creyendo en la verdad del sueño:

> pero sé que muchas veces
> avisa el cielo piadoso
> en sueños lo venidero (254).

Leonor intenta cambiar de tema haciéndole pensar en la llegada inminente del Emperador y la escena concluye pendiente de resolución con las salidas del Emperador y Borja.

En la siguiente escena hay alusiones al "accidente" de la Emperatriz. Leonor dice:

le ha destemplado un poco
la sangre, de un accidente
el incendio . . . (257).

La Emperatriz, en un aparte, reitera que no quiere morir y que no quiere aceptar la verdad del sueño:

. . . y permite el cielo
que mis penas paren sólo
en sueños (258).

La escena termina con una premonición del Emperador:

Este accidente
me lleva muy receloso (258).

No se representa la muerte de la Emperatriz; Borja la narra después. Antes de esta narración el Emperador aparece solo y en el soliloquio se aferra a la vida de su esposa basándose en la lógica de ser dos seres en uno él y ella, y por eso:

. . . No,
que ya yo me hubiera muerto,
porque los dos somos uno,
luego los dos fallecemos (267).

Borja y Leonor ya se han enterado de la muerte de la Emperatriz y Borja se hace responsable de contársela al Emperador. El Emperador le exige la verdad por la misma razón por la que la Emperatriz le contó el sueño a Leonor, el desahogo:

Borja . . .
si no queréis que en el estrecho
piélago de disimulo
me ahogue con el silencio (273).

Borja le cuenta el sueño de la Emperatriz y después en una inversión de la realidad habla de las fiestas de Toledo

donde las noches reflejos
tuvieron de ardientes soles (274),

con incendios y nubes de humo, y para Borja

(q)uizás la tierra, presaga
de ver que intentan los cielos
quitarle a la Emperatriz,
fulminaba estos incendios . . . (274).

Borja parece tener razón porque la Emperatriz ha muerto de una "fiebre maligna" (275). "Llegó la última hora" y la Emperatriz, todavía resistiéndose a lo inevitable de su muerte,

> quiso ganar luchando
> a brazo partido el cielo,
> y no cesar de la brega
> con su mismo Dios . . . (275).

Borja concluye la historia con una serie de imágenes de la transición del cuerpo al alma:

> donde de la Emperatriz
> la noble vida muriendo,
> dormido el cuerpo en la cama
> despertó el alma en el cielo (276).

Describe el mundo como lo ha dejado la Emperatriz—en luto y construyendo un monumento a su memoria.

No obstante, Borja no reacciona de manera visceral hasta que ve la calavera de la Emperatriz. Es el primer desengaño de Borja y la primera jornada termina con su *meditatio mortis*:

> Sola la muerte es verdad,
> que lo demás es mentira (287).

Como señala Arrom en su prólogo a la comedia, el soliloquio es "una angustiosa meditación sobre la fragilidad de la vida, la fugacidad del deleite y la certidumbre de la muerte, es decir, un comentario a la urgencia a hallar salvación sirviendo a Dios" (232). Pero esta meditación no es más que el primer paso porque a Borja todavía le falta la capacidad de obtener su salvación:

> ¿quién me podrá ser apoyo
> para no hundirme en el hoyo,
> que es como el mar de la muerte,
> acabando de una suerte
> hombre, flor, ave y arroyo? (288)

Aunque se siente incapacitado para lograrla, desea alcanzar la salvación e inmediatamente antes de la escena del espejo, Borja hace una promesa:

> Mi Dios, si alcanzo de días
> a la duquesa, no borres
> el fervor con que voté
> entrar religioso adonde,
> hollando el mundo, desista
> de sus locas pretensiones (328–9).

O sea, a causa de la muerte de la Emperatriz, Borja se da cuenta de la fugacidad de esta vida y decide rechazarla buscando la salvación en la vida religiosa. Pero el último paso depende de su esposa Leonor.

El segundo ciclo empieza (igual al primero) con una escena entre una dama y su confidenta, aquí entre Leonor y Flora. En contraste con el primer ciclo, el diálogo se centra en la fragilidad de las cosas de este mundo—la hermosura y la beldad. Las palabras de Leonor crean un eco de las de Borja pronunciadas en la escena previa:

> ¡Qué importa, Flora, si luego
> en el tiempo como en fuego
> es la beldad mariposa! (329)

Flora hace el mismo papel desempeñado antes por Leonor—intenta tranquilizarla y apaciguarla (en este caso con una prueba):

> Este espejo, sombra fiel,
> te dirá si yo te engaño (330).

Contrariamente a las esperanzas de Flora, Leonor ve la imagen de su propia muerte. Flora no la acepta:

> No creas en ilusiones (330).

Es una reacción igual a la de Leonor en el primer ciclo ("no creas jamás en sueños" (254)) y la propia Leonor se da cuenta de la semejanza:

> Aquesas mismas razones
> le dije yo a mi señora,
> y vi que sus miedos, Flora,
> cobraron verdad . . . (330).

Las dos entran en una batalla verbal cuando Flora acusa a Leonor de invitar la Muerte por pensar en ella, y Leonor responde que es nada más que temerla. Leonor rechaza cada opinión propuesta por Flora y llega al hecho de que uno nace para morir ("Porque nací mortal yo" (332)). Cuando Flora se va (despedida por Leonor), Leonor hace su propia *meditatio mortis*, dividida en dos décimas.

En la primera décima (que en realidad empieza con la despedida de Flora: "Lleva, Flora, ese cristal . . ." (333)) Leonor contesta su propia pregunta: "¿Qué rigores hallé en su imagen fatal?" (333) La palabra *rigor* nos remite a "los dos filos rigurosos" de las tijeras de Atropos. La "imagen fatal" es el presagio de su propia muerte en el reflejo del espejo. Leonor recuerda su promesa (promesa no mencionada antes en la comedia) de ofrecer su vida por la de su esposo Borja. Le parece que ha llegado la hora.

Leonor, en la segunda décima, renueva su oferta con un ruego a la Parca (usando la misma imagen del *harpón* que Borja antes empleó):

La Parca no toque a él,
y logre su harpón en mí (333).

Dice que su propia vida no importa tanto como la de Borja y por eso pide que "haga en mí su dura suerte" (333).

Hay una diferencia importante entre las reacciones de las dos damas frente a sus propias muertes: la Emperatriz no la acepta; Leonor la acepta y más aún, la ofrece. Esta ofrenda de la vida es un punto crucial en cuanto a la función de los dos personajes y será analizada después.

En el segundo ciclo (igual al primero) no se representa la muerte de Leonor y otra vez es Borja quien la cuenta:

Murió mi esposa Leonor
de una enfermedad prolija (334).

Esta vez Borja no tarda en actuar; expresa su deseo de

huir de las mentiras
del mundo, de sus engaños (334)

y recuerda su promesa hecha cuando vio la calavera de la Emperatriz:

hice a Dios promesa y voto
que si alcanzaba de días
a la duquesa mi esposa,
luego al punto dejaría
el mar crespo de este mundo (334).

Ha llegado el momento decisivo de entrar en la orden religiosa, de hallar la salvación sirviendo a Dios:

traté de la ejecución
de mi intento. Dios me inspira
que la religión que quiere
que elija es la Compañía
de Jesús . . . (335).

Así termina el segundo ciclo.

Pueden verse los dos sintagmas paralelos:

MODELO:	introducción	→ "imagen fatal"	→ reacción de la ♀	→ muerte de la ♀	→ reacción de Borja	→ acción de Borja
1r CICLO:	Emperatriz c/ Leonor →	espejo	E-rechazo → de muerte	E-"fiebre → maligna"	1r desengaño → *meditatio mortis*	promesa → de entrar religioso
2° CICLO:	Leonor c/ Flora →	sueño	L-ofrenda → de vida	L-"enfermedad → prolija"	2° desengaño → repetición de promesa	entrada en → la vida religiosa

Esta estructura paralela implica que la Emperatriz y Leonor desempeñan la misma función: ayudar a Borja a entrar en la vida religiosa y (como resultado) hallar la salvación. En la nomenclatura de Greimas, Leonor y la Emperatriz hacen un papel actancial (definido por Keir Elam como "universal functions analogous to the syntactic functions of language" (Elam 127) o por Hamon como "une classe d'acteurs, de personnages, définie par un groupe permanent de fonctions et de qualifications original et par sa distribution le long d'un récit" (Hamon 137)) y más aún, cumplen con la misma función actancial.[4]

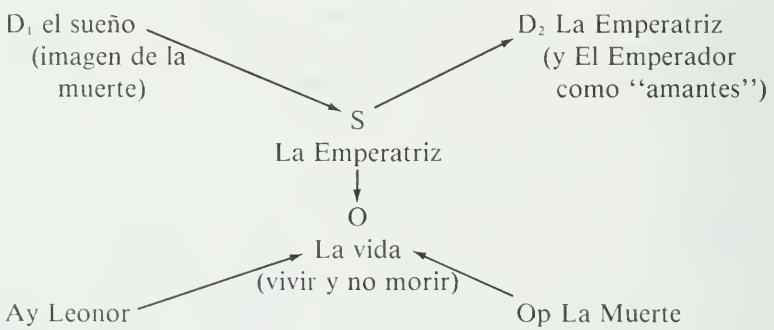
Greimas destaca seis funciones actanciales en tres parejas oposicionales (para Ubersfeld son posicionales u oposicionales[5]):

1) La pareja posicional—Destinador (D_1) y Destinatario (D_2);
2) La pareja posicional—Sujeto (S) y Objeto (O);
3) La pareja oposicional—Ayudante (Ay) y Opositor (Op) que pueden ser ayudantes/opositores al sujeto o al objeto (Ubersfeld 70).

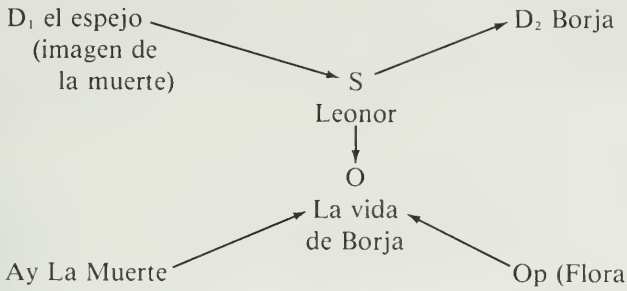
O sea, en las palabras de Ubersfeld: "D_1 veut que (S désire/recherche O) à l'intention de D_2" (Ubersfeld 81).

Teniendo en cuenta el consejo de Ubersfeld, "une méthode simple de détermination du modèle actantiel *principal* est de construire une série de modèles à partir des principaux personnages pris comme sujets" (Ubersfeld 93), podemos llegar a un modelo actancial principal para la comedia del padre Bocanegra a través de diversos modelos actanciales.[6] Basándose en los momentos claves de los dos sintagmas ya señalados, se producen los siguientes modelos:[7]

1. El sueño de la Emperatriz:



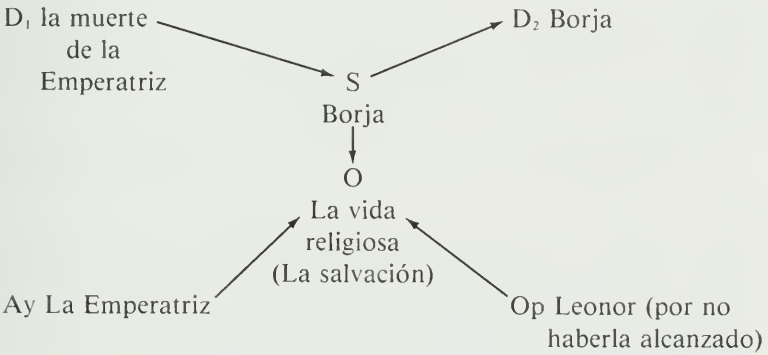
2. El espejo de Leonor:



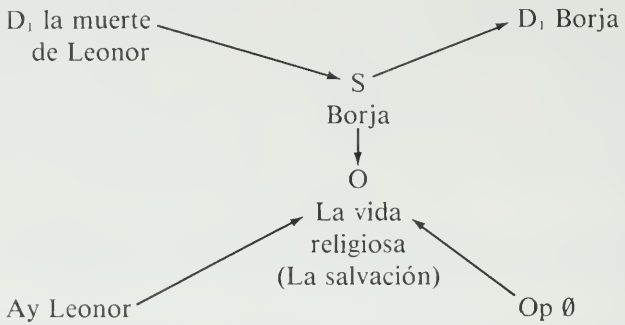
Al comparar estos dos modelos se ven algunas semejanzas: Comparten el mismo Destinador (la imagen de su propia muerte) y el mismo Objeto (la vida). Pero hay una variante esencial—el Objeto para la Emperatriz es su propia vida y para Leonor es la de Borja. Esta diferencia hace un intercambio de papeles de los Ayudantes y los Opositores. El papel del Ayudante (desempeñado por Leonor en el primer modelo) se convierte en el del Opositor (el que cumple Flora en el segundo modelo). Para la Emperatriz la muerte es Opositor pero para Leonor es Ayudante. Todo esto refuerza el deseo de Leonor de ofrecer su vida por la de Borja y su aceptación de la muerte en contraste con "la brega/con su mismo Dios" (375) de la Emperatriz.

Al pasar al protagonista de la comedia como Sujeto, se producen dos modelos más:

3. La muerte de la Emperatriz:

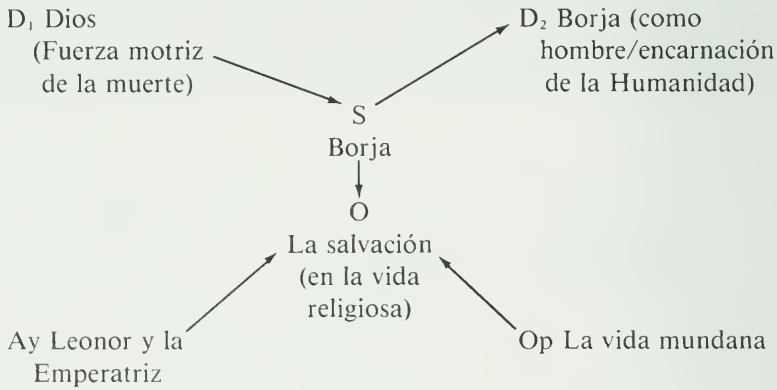


4. La muerte de Leonor:



En el primer modelo se nota la toma de decisión por parte de Borja para centrarse en la vida religiosa y huir de la vida mundana. Ha hecho su promesa a Dios; sólo le falta a la Muerte "alcanzar a la duquesa." Con la muerte de Leonor (en el modelo 4) este hecho se lleva a cabo y Leonor en vida, como Opositor, llega a ser en muerte Ayudante.[8]

Los cuatro modelos nos llevan a un modelo principal en cuanto a la decisión de Borja de entrar en la vida religiosa y hallar la salvación de la vida eterna:



Es decir, Leonor y la Emperatriz desempeñan la función actancial de Ayudantes del Sujeto/Borja para conseguir su Objeto/la salvación. Al comienzo de la obra, el Sujeto/Borja no es un sujeto competente. "Competencia" implica capacidad, y según Greimas, los Ayudantes (igual a los Opositores) son actores individualizados que definen la competencia del Sujeto (Greimas 1973, 112). La competencia tiene tres modalidades: *vouloir, savoir* y *pouvoir* (Greimas 1973, 109).

Si se comparan los tres modelos del Sujeto/Borja, es obvio el papel de los Ayudantes en hacer competente al Sujeto: la muerte de la Emperatriz

le da el deseo de la salvación (o sea, *vouloir*); la muerte de Leonor le da el poder (*pouvoir*) porque ya se ha satisfecho el requisito de su muerte y Borja puede realizar su promesa a Dios; las dos muertes juntas como desengaños de la vida le dan el conocimiento de la fugacidad de la vida mundana (*savoir*).[9]

Modalidad	Antes de la muerte de la Emperatriz	Después de la muerte de la Emperatriz	Después de la muerte de Leonor
savoir	—	+	+ +
vouloir	—	+	+ +
pouvoir	—	—	+

Con la ayuda de Leonor y la Emperatriz, Borja llega a ser un Sujeto virtual e instituido en el sentido greimasiano: virtual porque tiene el conocimiento y el poder, e instituido por tener el deseo.

También pueden aplicarse estas tres modalidades a Leonor y a la Emperatriz con los resultados a continuación:

Modalidad	Emperatriz	Leonor
savoir	—	+
vouloir	—	+
pouvoir	+	+

Es evidente que Leonor es un actante virtual e instituido: virtual porque conoce la situación de Borja y puede ayudarlo, e instituido porque desea ayudarlo. En cambio, la Emperatriz es un actante virtual porque puede dar ayuda a Borja (por su muerte) pero no conoce la situación ni desea morir. Es decir, la Emperatriz es un Ayudante inconsciente que se contrasta con la concientizada Leonor. Leonor es un Ayudante competente.

La importancia de su decisión de ayudar a Borja se enmarca en la estructura de su soliloquio. De todos los parlamentos de la Emperatriz y Leonor éstos son las únicas décimas (los demás son romances). Subraya aún más el valor de su ofrenda—el poder de Leonor hasta parecer capaz de sustituir su vida por la de Borja y ofrecerle la oportunidad de hallar la salvación.

En fin, los dos Ayudantes apoyan al Sujeto/Borja para aceptar la vida religiosa (y por lo tanto, la vida eterna) y rechazar la vida mundana. Hasta los dos motivos de los Ayudantes (*sueño/espejo*) se remiten a la oposición binaria *vida eterna/vida mundana*. Esta oposición suele ser representada en el texto por la pareja *cristal/fuego*. Un ejemplo es el relato de la muerte de la Emperatriz contado por Borja:

del mundo se durmió el sol,
del sol se añubló el espejo,
del espejo faltó el vidrio,
el vidrio reventó al fuego,
el fuego empañó sus luces,
la luz se apagó en el hielo . . . (276)

en una batalla mortal que termina por fin con

dormido el cuerpo en la cama,
despertó el alma en el cielo (276).

Parecen ser dos homologías en una secuencia que empieza con *sol* y termina con *hielo*:

sol	espejo
fuego	vidrio
luz	hielo

Al comparar "se durmió el sol" con "dormido el cuerpo en la cama" y "la luz se apagó en el hielo" con "despertó el alma en el cielo", puede verse una correspondencia de *sol* con el *cuerpo* y del grupo *hielo* con el *alma*.[10] El sema que comparten las tres imágenes *hielo, espejo* y *vidrio* es el del *cristal*.[11] *Cristal* como un reflejo puede relacionarse también con *sueño* en el sentido propuesto al comienzo de este trabajo—una representación o imagen. El grupo *sol, fuego* y *luz* obviamente comparte la idea de fuego. Como tal, si la homología *fuego* se remite al cuerpo, o sea, a la vida mundana, la homología *cristal* (incluso *espejo* y *sueño*) se remite al alma, o sea, a la vida eterna. Es decir, los motivos *sueño/espejo* de la Emperatriz y Leonor están ligados al Objeto del Sujeto/Borja—la vida eterna de la salvación.

El uso de los colores en la comedia parece subrayar estas relaciones. Borja le cuenta al Emperador los incendios de Toledo y la fiebre de la Emperatriz como

el vapor rojo y sincero
que matizaba la nube de la Emperatriz (275).

La propia Emperatriz, cuando le relata su sueño a Leonor, cita sus preguntas a Atropos:

¿Cómo deslava mi grana
la amarillez de tu rostro?
¿Cómo el cristal de los míos
empañan tus negros ojos? (253)

Leonor compara el tiempo a un fuego (329) y también menciona la amarillez de la muerte (330).

Surgen cuatro grupos de colores: rojo (grana, fuego), amarillo, cristal/blanco[12] y negro. Si se asocia el rojo con *fuego* y el blanco con *cristal*, la Emperatriz en sus preguntas a la Muerte encarna el desdoblamiento del ser humano: el rojo de su vitalidad mortal y los ojos cristales de su alma pura. El amarillo y el negro pertenecen al rostro y a los ojos de Atropos/la Muerte. Entra en la oposición primaria de *vida eterna/vida mundana* (o *alma/cuerpo*) un tercer elemento—la Muerte, la transición entre las dos vidas que parece tener su propia voluntad. Así refuerza la urgencia a encontrar la salvación porque nunca se sabe cuándo lleguen las Parcas.

Por lo tanto, aunque la Muerte aparece en el sueño de la Emperatriz y en el espejo de Leonor, los marcos de las representaciones de la Muerte (o sea, el sueño y el espejo) están ligados a la vida eterna.

En fin, los morfemas migratorios de Leonor y la Emperatriz juegan un papel importante en la comedia del padre Bocanegra. Ayudan al protagonista Borja a conseguir la salvación. Sus muertes lo hacen competente para obtener su objeto. Esto se logra por medio de la muerte y las dos representaciones presagiadas de la misma. Por eso, Leonor y la Emperatriz no sólo se relacionan con el Sujeto sino, lo que es más importante, también con su objeto, la vida eterna. En pocas palabras, sus muertes sirven no sólo como una *imago mortis* sino como una ofrenda de la vida eterna.

Jean Graham-Jones
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Matías de Bocanegra, *Comedia de San Francisco de Borja* en *Tres piezas teatrales del virreinato*, edición y prólogos de José Rojas Garcidueñas y José Juan Arrom (México, D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), 1976) 237–379.

2. En el sentido empleado por Van Dijk: un evento dramático que es "a change within the existing state of affairs of W_D" (Elam 121).

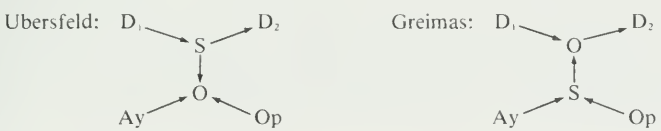
3. Las dos acciones se distinguen aún más si se nota que la Emperatriz se ve a punto de morir y Leonor se ve ya muerta—ninguna ve el momento de su muerte.

4. Según Greimas: ". . . an Actant (A_1) can be manifested in discourse by several actors (a_1, a_2, a_3) . . ." (1973, 107).

5. Así son descritas por Ubersfeld en su lectura de Greimas (71–79).

6. Se enfatiza aquí la relación Borja-Leonor-la Emperatriz. Por eso, no aparecen *todos* los modelos posibles que pueden ser generados por los otros actantes/actores, e.g., Sansón, Rocafort, Flora y Belisa.

7. El prototipo de estos modelos es el propuesto por Ubersfeld que invierte el modelo greimasiano (1966, 206):



8. Y así Borja se lo cuenta al padre Ignacio:

> cual sabes he enviudado,
> del piélago del mundo me he escapado (342).

9. La primera muerte le instruye que todos mueren incluso los "grandes". La segunda, con las imágenes religiosas empleadas por Leonor y sus implicaciones para Borja, parece ser más relacionada con el rechazo de la vida de este mundo y con el hallazgo de la vida eterna.

10. En el texto hay más ejemplos de la imagen *luz*: La Emperatriz se refiere a sí misma como "la luz que empezaba a arder" (253) y Leonor habla de vida como "una luz refulgente" (329). Además, aparecen inversiones de las correspondencias *sol-cuerpo/hielo-alma* cuando Leonor y Borja hablan de la muerte de la Emperatriz:

> L: ¡Qué fuego
> a un tiempo le abrasa el alma,
> y le deja helado el cuerpo!
> B: El cuerpo a hielos le embarga
> y el alma le abrasa a incendios. (271)

11. El *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana* da los siguientes semas de *cristal*: "1. todo cuerpo que se presenta bajo una forma regular poliedra . . . 2. vidrio incoloro y muy transparente . . . 4. fig. ESPEJO 5. fig poét. AGUA. . . ." El *Diccionario de la lengua española* nota otro sema: "El agua en que se refleja la luz o las cosas."

12. *Cristal* por estar relacionado con la pureza puede también relacionarse con la blancura.

OBRAS CITADAS

José Juan Arrom. "Prólogo a la *Comedia de San Francisco de Borja*." *Tres piezas teatrales del virreinato*. Ed. y pról. José Rojas Garcidueñas y José Arrom. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), 1976. 221–236.

Matías de Bocanegra. *Comedia de San Francisco de Borja. Tres piezas teatrales del virreinato*. 237–379.

Keir Elam. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres y Nueva York: Methuen, 1980.

A.-J. Greimas. "Actants, Actors and Figures." (1973) *On Meaning*. Tr. Paul J. Perron y Frank H. Collins. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. 106–120.

———. "Reflections on Actantial Models." (1966) *Structural Semantics*. Tr. Daniele McDowell, Ronald Schleifer y Alan Velie. Lincoln, Nebraska y Londres: University of Nebraska Press, 1983. 197–221.

Philippe Hamon. "Pour un statut sémiologique du personnage." *Poétique du Récit*. Roland Barthes, et al. París: Seuil, 1977. 115–180.

Anne Ubersfeld. *Lire le Théâtre*. París: Éditions sociales, 1977.

Lope de Vega. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. (Ed. de 1613) Ed. Juana de José Prades. Madrid: Clásicos Hispánicos, 1971.

Mester, Vol. xviii, No. 2 (Fall, 1989)

La realidad histórica en la "Relación fúnebre" de Sandoval Zapata

Según Diego Muñoz Camargo en su *Historia de Tlaxcala*, fueron muchos los autores que trataron sobre "la rebelión que dicen de México, y fué por ella justiciado *Alonso Avila Alvarado* y *Gil González Dávila* su hermano y otros muchos caballeros . . ." (275).[1] Entre esos autores se encuentran Bernal Díaz del Castillo, Juan Suárez de Peralta y el franciscano Fray Juan de Torquemada.[2]

El primero, contemporáneo de los acontecimientos pero en la Ciudad de Guatemala a la fecha, menciona en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, publicada originalmente en Madrid en 1632, "la rebelión y alborotos que en aquella sazón en México hubo sobre lo del marqués don Martín Cortés y los hijos de Gil González de Ávila que degollaron" y de cómo los caballeros de la Ciudad de Guatemala "muy leales vasallos y servidores de Su Majestad" ofrecieron sus "haciendas y personas para si menester fuera ir contra los de la rebelión," lo que no fue necesario porque "vinieron cartas de México, de fe y de creer, cómo eran degollados los dos hermanos que decían Alonso de Ávila y Benavides, y desterrados y hecho justicia de otros de la rebelión, y que todo estaba en alguna manera seguro, mas no muy pacífico" (609-10).[3] El mismo Díaz del Castillo confirma la repercusión que lo acontecido tuvo en la época cuando asegura que todos "harto estarán de haber oído estos sucesos" (562, nota 199). Suárez de Peralta, testigo presencial de los hechos, en su *Tratado del descubrimiento de Yndias*[4] hace un personalísimo y extenso recuento de ellos; esta obra, sin embargo, no fue publicada hasta 1878.[5] Torquemada, por su parte, relata lo llegado hasta él sobre la conjuración y el ajusticiamiento de los Ávila en su *Monarquía Indiana*, trabajo publicado en Sevilla en 1615 pero del que, según Nicolás Rodríguez Franco, impresor de la edición madrileña de 1723, se perdió la mayor parte de los ejemplares en un naufragio.[6] Sabemos por Suárez de Peralta que la conmoción que siguió a la ejecución de los Ávila, considerada injusta por muchos, obligó a los oidores a hacer copias de las confesiones de los

ajusticiados, declarándose culpables, para darlas a los que quisieran, "y así los había muchos" (55–56).[7]

Si bien la abundancia de escritos sobre el tema que menciona Muñoz Camargo no es la misma con que contamos hoy, tanto por sus palabras como por los testimonios que nos han llegado, se deduce que lo que se conoce como la conjuración del Marqués del Valle, así como sus consecuencias, tuvo amplia difusión y resonancia en su tiempo. Averiguar, por lo tanto, cuál de esos escritos, ya fuera publicado o en forma manuscrita, sirvió de base a Luis de Sandoval Zapata para escribir su "Relación fúnebre"[8] cien años más tarde, puede ser tan difícil como inútil. Esto se entiende mejor si, a juzgar por los relatos con que contamos, se toma en cuenta que todos los escritos, aun en sus impresiciones y distintos puntos de vista, son muy similares entre sí. Además, por estos relatos y por la obra misma de Sandoval Zapata se infiere que no contaron tanto los hechos como la percepción que se tuvo de ellos, convirtiéndose su interpretación en una realidad en sí misma. Por otra parte, en la documentación oficial podía Sandoval Zapata recabar igualmente información sobre lo ocurrido. Sea cual fuere su fuente, no cabe duda, aun cuando desvirtúa los hechos o se separa de ellos, de que Sandoval Zapata tuvo acceso a los pormenores del caso, que él, descendiente de conquistadores y, por lo tanto, parte de la pugna latente entre peninsulares y criollos,[9] recrea desde el ángulo de la tragedia y la injusticia con que lo percibieron muchos contemporáneos.

Cuenta Torquemada cómo los Ávila perdieron la vida "dexando grandisimos llantos en todos" (632), mientras Suárez de Peralta, mucho más elocuente y con la inmediatez de lo presenciado, asegura que "[n]o se vió jamás día de tanta confusión y que mayor tristeza en general hubiese de todos, hombres y mujeres, como el que vieron cuando a aquellos dos caballeros sacaron a ajusticiar" (41). La plaza grande frente a la cárcel, donde se construyó el tablado para degollar a los hermanos, cuenta, "estaba llena de gente toda, y era tanta que creo debía de haber más de cien mil ánimas (y es poco), y todos llorando, los que podían, con lienzos en los ojos enjugando las lágrimas" (44). Estos caballeros, dice, con su desgraciado fin, dejaron "la tierra muy lastimada y confusa si morían con culpa o sin ella" y al día siguiente de la degollación "era juicio ver los que echaban todos, diciendo iban mártires y que no debían la muerte" (48). El mismo Suárez de Peralta se presenta emocionadísimo al ver la cabeza de Alonso Ávila en la picota. En un vívido fragmento, luego de destacar los valores y posición social del desafortunado caballero, Suárez de Peralta exclama:

> No se niegue que fué uno de los mayores espectáculos que los hombres han visto, que le vi yo en el trono referido, y después la cabeza en la picota, atravesado un largo clavo desde la coronilla de ella e hincado, metido por aquel regalado casco, atravesando los sesos y carne delicada (42).

Con la realidad imponiéndole el tópico literario, recrea Suárez de Peralta en la imagen de Alonso Ávila, dramáticamente y con hondo sentimiento, el destino de las vanidades del mundo:

> Aquel cabello que con tanto cuidado se enrizaba y hacía copete para hermosearse; en aquel público lugar donde le daba la lluvia sin reparo de sombrero emplumado, ni gorra aderezada con piezas de oro, como era costumbre suya traerla, y llevaba cuando lo prendieron; aquellos bigotes que con tanta curiosidad se los retorcía y componía, ¡todo ya caído!: que me acaeció detener el caballo, pasando por la plaza donde estaba la horca y en ella las cabezas de estos caballeros, y ponérmelas a ver con tantas lágrimas de mis ojos, que no sé yo en mi vida haber llorado tanto, por sólo considerar lo que el mundo había mostrado en aquello que veía presente . . . (42).

Recordando cómo apenas diez días antes había hablado con un despreocupado Alonso sobre "unos partidos del juego de pelota que se jugaba en su casa,"[10] ajenos ambos a lo que habría de suceder, se estremece: "¡[V]erle de aquella manera hoy! Cierto, en este punto me estoy enterneciendo con lo que la memoria me representa" (43).

Similarmente, opone Sandoval Zapata, mediante preguntas retóricas, la grandeza de los Ávila a su trágico fin:

> ¡Ay, Ávilas infelices!
> ¿Quién os vio en la pompa excelsa
> de tanta luz de diamantes,
> de tanto esplendor de perlas,
> ya gobernando el bridón,
> ya con la ley de la rienda,
> con el impulso del freno
> dando ley en la palestra
> al más generoso bruto,
> y ya en las públicas fiestas
> a los soplos del clarín,
> que sonora vida alienta,
> blandiendo el fresno en la caña
> y en escaramuzas diestras
> correr en vivientes rayos,
> volar en aladas flechas,
> y ya en un lóbrego brete
> tristes os miráis, depuesta
> la grandeza generosa
> entre tan oscuras nieblas?
>
> . . . . . .

Díganlo estos caballeros,
después de tantas riquezas,
tantas espléndidas pompas,
¿quién a su lustre dijera
que un verdugo les había
de ensangrentar las cabezas? (49–68, 105–110).

Esta oposición no conlleva al menosprecio de lo mundano, descrito, por el contrario, con un preciosismo que lo enaltece y que al resaltar el esplendor de los Ávila hace más lastimoso su fin. Sin embargo, al describir el pobre entierro de los hermanos, el énfasis varía, destacando el poeta "en lo que paran del mundo / pompas, faustos y grandezas" (233–34).

El dolor general por la muerte de los Ávila de que dan testimonio los cronistas lo recrea Sandoval Zapata apoyándose en un conjunto de adjetivos y sustantivos que asociados, por sí solos o en conjunción, con lo fúnebre y doloroso ("helados polvos," 9; "voz fúnebre," 154; "tristes lluvias," 164; "deshojadas clavellinas," 207; "sollozos y gemidos," 209; "cenizas funestas," 260; entre muchos otros) y repetidos crean un ambiente de tragedia universal en el poema y aun tiñen el acto mismo de escribirlo ("helada pluma," 16; "lúgubres versos," 17).

Todo lo permea de esta manera el dolor que el terror y la sorpresa ante la rapidez y la magnitud de la sentencia no permitieron manifestar de otro modo. Pone de manifiesto la premura con que fueron prendidos y ajusticiados los Ávila el hincapié que hace Torquemada y, de igual manera, Suárez de Peralta, en cómo todavía al ser ejecutados llevaban los mismos trajes con que habían sido apresados. Este último cronista describe el rico vestuario de Alonso, pero señala que "sin ponerse sayo ni capa le llevaron" (45). El caso de Gil es más patético. Cuando lo prendieron "acababa de venir de su pueblo, y aún no tenía quitadas las espuelas, que calzadas las llevó a la cárcel" (31–32). Fue éste al cadalso, agrega Suárez de Peralta, "con un vestido de camino, de color verdoso el paño, y sus botas, y como acababa de llegar de su pueblo" (45). Torquemada, por su parte, indica que Gil iba "vestido de Pardo, porque en este trage avia llegado a la Ciudad quando fue preso" (632). Sandoval Zapata, a diferencia de los cronistas, se vale de la licencia poética para decir que los hermanos, camino del cadalso, "ya visten tristes bayetas" (152), subrayando la lúgubre atmósfera del momento y el contraste con la opulencia de su vida anterior. La ligereza con que se lleva a cabo el proceso, en cambio, la reproduce el poeta sucinta pero fielmente. La da, como toda la narración de la desgracia, en tiempo presente, facilitando la visualización de lo relatado, dramatizándolo y acercándolo al público receptor, según la tradición oral:

Ya sus descargos no valen,
ya se frustran sus promesas,

> ya los abogados callan,
> que el furor los atropella (147–150);

su misma brevedad y el uso anafórico de "ya," muchas veces repetido en el poema, recrean la premura con que se condenó a los hermanos.[11]

Lo abrupto e impevisto del fin resulta difícil de asimilar tanto para los protagonistas como para los testigos. Relata Suárez de Peralta cómo, cuando se les notificó la sentencia a los hermanos, Alonso, "en acabándosela de leer, se dió una palmada en la frente, y dijo: —¿Es posible esto? . . . Y entonces empezáronle a destilar las lágrimas de los ojos por el rostro abajo" (38). Ya en el tablado,

> [d]espués de cortada [la cabeza de Gil González], con la grita y lloros, y sollozos, volvió la cabeza Alonso de Avila, y como vió a su hermano descabezado dió un muy gran suspiro, que realmente no creyó hasta entonces que había de morir, y como le vió así, hincóse de rodillas y tornó a reconciliarse (46–47).

Prevenidas las autoridades contra un posible alzamiento, viendo a la población impresionada por el horror de los hechos y por tener a muchos de sus miembros apresados o comprometidos, temían por ellas mismas.[12] Ninguna medida les parecía suficiente para protegerse, ni el llevar a los hermanos al cadalso por calles no acostumbradas y con guarda comandada por el capitán general don Francisco de Velasco, hermano del fallecido virrey (Suárez de Peralta 46 y 44). Al ver

> andar los hombres y las mujeres por las calles, todos espantados y escandalizados que no lo podían creer . . . fué necesario mandar la audiencia saliese mucha gente a caballo y de a pie, todos armados en uso de pelear, y la artillería puesta a punto; y así se hizo, que no quedó caballero, ni el que no lo era, que todos salieron armados y se recogieron en la plaza grande, frontero de las casas reales y de la cárcel, y tomaron las bocas de las calles, y de esta manera aseguraron el temor, que le tenían grande (43–44).

Este testimonio de Suárez de Peralta lo corrobora Torquemada:

> [E]ra tanto el alboroto, que se tuvo por cierto, que la Ciudad se alçaba. . . . Huvo puesta por los Caminos mucha Gente, esta Noche de este degollamiento, que guardasen la Ciudad; porque segun tenian miedo los que executaban esta Justicia, aun con guarda no se aseguraban (632).

Sandoval Zapata, por su parte, no quiere resaltar el ambiente de rebelión. Limita la conmoción general, tanto de los protagonistas como de los observadores, al estupor y a la impotencia, enfrentando al pueblo todo, bajo y noble, no a las autoridades sino al terror que la atroz acción de los gobernantes provoca. Lo que queda, por consiguiente, es la manifestación de

dolor —y, oblicuamente, la protesta— de un pueblo frente a un gobierno injusto que, por sí sola, y no por un acto de rebeldía, pide reparación:

> Nubes fúnebres los ojos
> en tristes lluvias se anegan
> y tartamudos los labios
> no saben formar la queja,[13]
> y sustituyen los ojos
> con el llanto que despeñan
> las sílabas de la voz
> con dos cristalinas lenguas.
>
> Con tristísimos clamores
> ya por las calles los llevan [a los Ávila]
> y ya fúnebres los ojos
> con sus lágrimas se anegan.
> . . . . . .
> En sollozos y gemidos
> todo México lamenta
> esta temprana desdicha,
> esta lástima muerta.
> . . . . . .
> A la lástima común,
> con el vulgo la nobleza
> si tristes lágrimas vierten,
> de ardientes suspiros pueblan
> la muda región del aire.
> De temor callan sus lenguas,
> mas en llanto y en sollozos
> ¡cuánto acusa su terneza,
> cuánto su dolor fulmina,
> cuánto su horror se querella!
> (163–74, 209–12, 239–48).

"Todo México lamenta" lo ocurrido, dice el poeta. Aunque la expresión es formulaica, enfrenta, por exclusión, a los mexicanos con los peninsulares.

El terror y el dolor se juntaron, pues, en la degollación de los Ávila, "porque eran mui amables, y queridos," dice Torquemada (632), afirmación que Suárez de Peralta amplía:

> [E]ran muy queridos y de los más principales y ricos, y que no hacían mal a nadie, sino antes daban y honraban su patria; especialmente Alonso de Avila, que de ordinario tenía casa de señor, y el trato de ella, y había con muchas veras procurado título de sus pueblos (41).

En palabras de Sandoval Zapata, eran los hermanos

Los que con tanto poder,
con tan pródiga opulencia
se portaron cuando estuvo
firme la mudable rueda
de la Fortuna . . . (213-217).

Pero Suárez de Peralta señala, con su toque siempre humano, que, para Alonso, "si algo fué causa de su perdición o a lo menos ayudó, fué que era tocado de la vanidad, mas sin perjuicio de nadie, sino estimación que tenía en sí, por ser, como era, tan rico y tan gentil hombre, y emparentado con todo lo bueno del lugar" (41).

Era Alonso un joven de 25 años, alegre, fiestero y mujeriego; no así su hermano, un año mayor que él y viudo. Gil, "de carácter sério y reflexivo, apartado casi del bullicio de la ciudad, vivia sin hacer ruido, no obstante que también se le tenia por caballero principal" (Orozco y Berra 29). El gusto de Alonso por las fiestas que describe Sandoval Zapata —que podrían interpretarse simplemente como una descripción genérica de las costumbres de los criollos adinerados de la época— fue real y, de hecho, causa de su caída. Coinciden los relatos en que fueron estas fiestas consideradas ocasiones para conjurar o, por las actividades que en ella se llevaban a cabo y la opulencia que manifestaban, como provocaciones. En una de ellas, dada por Alonso a los marqueses del Valle, Alonso representó el papel de Moctezuma y Martín Cortés el de su propio padre, colocando el primero en las cabezas del marqués y la marquesa guirnaldas a modo de coronas.[14] A esta fiesta parece referirse Sandoval Zapata cuando dice:

Y como entre la soberbia
abundancia de lo rico
fue la envidia quien acecha,
porque en sus grandes convites
y en aparatosas mesas
miró coronas floridas
de claveles y azucenas,
la sospecha de la envidia
pasando por evidencia
afirmó que eran aleves
y que contra el grande César,
esclarecido Felipe,
conjuraba su nobleza (116-28).

Estas mismas festividades[15] que a los ojos de unos inculpaban a los participantes, a los de otros servían para negar o restar importancia a la conjuración, atribuyendo estos últimos la sospecha a malas interpretaciones de "palabras de Moços livianos, y mal recatados, en su hablar, y todo sin fundamento, y sin medios ningunos, para poner nada en obra."[16]

La afición de Alonso por las mujeres también le costó cara, siendo, según Torquemada, los billetes amorosos de algunas mujeres principales los que incendiaron los ánimos de sus acusadores y provocaron su caída (631–32). Otros, sin embargo, no corroboran lo dicho por el cronista franciscano, si bien Suárez de Peralta señala cierto relajamiento general de las costumbres en la época (10–11). Orozco y Berra, en base a los documentos de los procesos, menciona unos billetes que fueron repartidos en ramos de flores en la fiesta en la que Alonso hizo de Moctezuma y don Martín de Hernán Cortés, pero no indica que el perjuicio viniera por los que se repartieron entre las damas sino por los que supuestamente portaban mensajes a miembros de la conspiración (38 y repetidas veces en los "Documentos"). El motivo que prevalece para la sentencia es el mismo de la conjuración: el querer alzarse con la tierra, con el Marqués del Valle al frente, luego de que se supiera que una cédula real pondría fin a las encomiendas en la segunda generación.

Es curioso que, al respecto, Bernal Díaz del Castillo pretende hacer un caso particular de lo que sin duda fue general. De acuerdo a su relato, Alonso de Ávila, tío de los degollados y conquistador de México, había recibido de manos de Cortés el pueblo de Cuautitlán. Por haber fijado más tarde su residencia en Yucatán, le había dado a su hermano, Gil González de Benavides, poder sobre su pueblo. Este hermano, aunque había ido con Cortés a las Hibueras, no había sido conquistador, habiéndose quedado en Cuba, y, según Díaz del Castillo,

> se pasaron ciertos años que se servía y llevaba los tributos del dicho pueblo y, según paresció, sin tener título de él sino más del poder que el hermano le envió, y en aquel tiempo murió el Alonso de Ávila y, según paresció, el fiscal de Su Majestad puso demanda para que se diese aquel pueblo a Su Majestad, pues el Alonso de Ávila era fallecido, y sobre este pleito hubo los alborotos y rebeliones y muertes que en México se hicieron, y desterrados que hubo y otros con mala fama, y si todo esto bien se nota, hubo mal fin, y en peor acabó (561–62, nota 199).[17]

Verdad parece haber en parte de lo que cuenta este autor. Suárez de Peralta también señala que

> [p]or el suceso de estos caballeros [los Ávila] y fin que tuvieron, se ve claramente pagar los hijos por los padres. Ellos eran hijos de Gil González de Benavides y de doña Leonor de Alvarado, el cual quieren decir hizo cierto agravio y engañó a un hermano suyo que se llamaba Alonso de Avila, conquistador que fué de la Nueva España, a quien dieron por repartimiento el que este caballero, su hijo [?], tenía defraudándole y negándole el contrato que entre los dos hubo; de suerte que se quedó con los pueblos Gil González, y el otro hermano murió casi desesperado: y dicen que le maldijo, y pidió a Dios fuese

> servido hacerle justicia y que su hermano ni sus hijos gozasen su hacienda, y así fué (49–50).[18]

La mejor prueba al respecto la ofrece el mismo proceso contra Alonso Ávila. En él se le pregunta "sí [sic] esta desabrido o descontento de un pleito que trata el fiscal de su magestad con este confesante sobre los dichos pueblos de quautitlan e sus sujetos" (Orozco y Berra "Documentos" 6). Cabe hacer notar, sin embargo, que Suárez de Peralta antes ha afirmado que Alonso Ávila "había con muchas veras procurado título de sus pueblos" (41).

De cualquier manera, estos relatos ponen de manifiesto, a través de lo particular, problemas de índole general: el miedo de los encomenderos a perder sus derechos y la pugna existente entre los conquistadores y sus descendientes, por un lado, y los que llegaron más tarde, por el otro. Parece, por otra parte, unir y equiparar Sandoval Zapata al progenitor de los Ávila con el tío de éstos cuando dice que eran "hijos de dos capitanes" (41). Indica Díaz del Castillo que Alonso de Ávila era capitán (561 y 605), pero no parece que su hermano hubiera tenido grado militar.[19]

Sandoval Zapata, como las autoridades que se ocuparon del caso, tiende a generalizar también respecto a los hermanos degollados, atribuyendo a Gil lo que es propio solamente de Alonso. Suárez de Peralta y, marcadamente, Torquemada tienden a diferenciarlos. Declara el franciscano que por los devaneos amorosos de Alonso "cargo todo el golpe sobre el, y a bueltas en el Hermano," destacando que de nada les sirvieron a los Ávila

> sus excusas, y declarar su inocencia, en especial Gil Gonçalez de Avila (que segun muchos dixeron, no debia nada en el caso) pero de pechos indignados, no ai bien ninguno que aguardar, antes esperar todo el mal, que puede venir, hasta la privación de la vida. . . . [Así] . . . aconteçio en esta Ciudad, que con la cabeça de Alonso de Avila (y porque no pareciese pasion, con la de Gil Gonçalez tambien) quedaron aplacados los Jueces, y en estos dos Hermanos quedo vengada la saña por entonces . . . (632).

"Porque no pareciese pasión," dice Torquemada, poniéndola en evidencia, "a la pasión que gobierna," acusa Sandoval Zapata (74); "pechos indignados," dice el cronista, "airados tres jueces eran" (320) los que condenaron a los Ávila, destaca Sandoval Zapata, enfatizando en todo el poema que la ira, el furor, la ceguera y la fiereza predominaron entre las autoridades; envidia dice además el propio Alonso Ávila en el proceso cuando, defendiéndose de las acusaciones de haber participado en la conjuración, aduce que "de ynbidia algunas personas de malas yntenciones le an lebantado lo suso dicho contra toda verdad" (Orozco y Berra "Documentos" 12). Este motivo lo repite con provecho Sandoval Zapata para presentar a los Ávila como víctimas, a la vez que a sus acusadores en un plano social y moralmente inferior ("a la envidia que os acusa," 75;

"¡Qué apriesa acusa la envidia . . . !," 85–88; "fue la envidia quien acecha," 118 y "la sospecha de la envidia," 123). La envidia, entonces, de acuerdo al poeta, explica por qué los Ávila se ven "delatados a las togas que gobernaban la Audiencia" (129–30). Pasa por alto la imprudencia de los mismos implicados al actuar y hace a un lado a los delatores, doblemente traidores, porque estando varios de ellos involucrados en la conjuración (Suárez de Peralta 20–24, Torquemada 629, Orozco y Berra 43–46 y "Documentos"), dejarían al descubierto las intenciones de los Ávila. Se fija, en cambio, con detenimiento en las autoridades.

Fue, en efecto, Manuel de Villegas quien por mandato de la Real Audiencia prendió a los hermanos Ávila, pero no fue Villegas, como dice Sandoval Zapata, "un caballero ordinario" (137) sino "alcalde ordinario." Indica Torquemada que "a Alonso de Avila; y a Gil Gonçalez de Avila, su Hermano, que acababa de venir de fuera, prendio Manuel de Villegas, que era Alcalde Ordinario de la Ciudad" (631). Suárez de Peralta confirma que "[d]iósele otro mandamiento a un caballero, que se llamaba Manuel de Villegas, el cual era alcalde ordinario, para que fuera a prender a Alonso de Avila Alvarado, y a su hermano Gil González" (31). A Alonso, dice, "le prendió el mayor amigo que tenía, y su compadre, que era Manuel de Villegas, que en aquella sazón era alcalde ordinario" (45). Al trastocar el adjetivo para que modifique al hombre en vez de a la función, coloca Sandoval Zapata a Villegas del lado negro de la división maniquea con que, señala Pascual Buxó, separa el poeta a criollos y a gobernantes peninsulares.[20]

Era Villegas compañero de Alonso —regidor de la ciudad— en el Cabildo. El 4 de febrero de 1564, varios hombres principales pidieron permiso al Cabildo para reunirse y redactar un memorial para pedir al rey el repartimiento perpetuo. El Cabildo aceptó, dando amplios poderes a Alonso Ávila para que asistiera en su representación (Orozco y Berra 28). En una carta del Cabildo fechada el 2 de marzo de 1564, aparece Alonso, entre otros, firmando una petición para que "se acelere la concesión del repartimiento perpetuo." El 28 de marzo de 1566 se insiste en la petición; entre los firmantes se cuenta, además de Alonso, Manuel de Villegas. El 19 y el 29 de agosto del mismo año, a días del ajusticiamiento de los Ávila, aparece nuevamente Villegas entre los que renuevan el pedido (Vila 16–19). Merece especial atención una carta del 18 de julio de 1566, entre cuyos firmantes está una vez más Villegas, porque hace notar la confusión que reinó en la detención de los conjurados aun entre los que ejecutaban las órdenes, pues se creyó en un principio que eran detenidos por mandato directo del rey. En la misma carta se pide al soberano que indique lo que se debe hacer (Orozco y Berra "Documentos" 479–80). Es evidente que no se esperó respuesta para ejecutar a los Ávila. Nada indica, sin embargo, que Villegas actuara de mala fe; parece, en cambio, que compartía in-

tereses con Alonso. Esto lo obvia Sandoval Zapata de modo que la división sea tajante entre víctimas y culpables absolutos.

Señala el poeta que

> Los caballos, los jaeces,
> las esmeraldas, las perlas,
> los diamantes, los rubíes,
> las más preciosas preseas
> de escritorios y pinturas
> donde fueron las ideas
> del pincel valientes vidas,
> decreto horrible secuestra (333–340).

Resume así la larga lista de bienes de Alonso Ávila, que por orden de la Real Audiencia secuestró Manuel de Villegas, a lo más precioso y significativo. Deja fuera las armas, a pesar de su valor simbólico dentro de la hidalguía y de que no iban más allá de las que normalmente poseía un caballero de la categoría de Alonso, de manera de no aluldir ni por asociación al alzamiento. Es notable, sin embargo, hasta qué punto conocía Sandoval Zapata los detalles del caso al incluir los escritorios en la lista. Mención especial se hace de ellos en el proceso contra los Ávila porque, teniendo órdenes Villegas de llevar los papeles de Alonso a la Real Audiencia y no pudiendo abrir los escritorios por estar cerrados con llaves, cargó con ellos (Orozco y Berra "Documentos" 18–32).

También es históricamente fiel el romance de Sandoval Zapata en cuanto a los oidores Orozco y Ceinos. El tercer oidor, sin embargo, se llamaba Villalobos, no Puga. Este último había tenido esa función, pero no participó en el caso porque había sido depuesto y mandado a Castilla por el visitador Valderrama. Más tarde regresó a ocupar el mismo puesto enviado por el rey, pero ya para entonces los Ávila habían sido degollados. Llama la atención, en medio de tanta fidelidad, la confusión de estos nombres, especialmente porque Orozco tomó las declaraciones a Alonso y Villalobos a Gil (Orozco y Berra 63 y "Documentos" 3 y 32). Mucho más significativo, sin embargo, es el confundir al Marqués del Valle, protagonista principalísimo de los hechos, con su hijo Pedro, un niño muy pequeño entonces ("Amigos fueron [los Ávila] de aquel / nieto del mayor cometa . . . del gran don Pedro Cortés," 111–15).[21] Inadmisible como error, parece un intento deliberado de Sandoval Zapata para desligar a los Ávila del estigma de Martín Cortés, traidor aparentemente tanto de la causa real como de la criolla. Documentos y relatos dan a entender que el Marqués del Valle ni se negó ni se entregó a la conjuración, esperando ver los resultados para optar por partido, siendo sus vacilaciones las que impidieron una rebelión que, a juzgar por el miedo de las autoridades, se hubiera podido llevar a cabo sin mayor esfuerzo. Este personaje, por otra parte, ya no tenía para

los criollos la misma significación que tuviera un siglo antes puesto que ni se daban las condiciones ni se pretendía un rompimiento con la metrópoli, cuyos valores aún se sustentaban y cuyo debido reconocimiento se buscaba.

Contrario a otros miembros de la llamaba conjuración que quedaron arrestados en sus casas, en las casas reales o en la cárcel arzobispal, los Ávila se contaron entre los que fueron mandados a la cárcel pública (Orozco y Berra 49, Torquemada 631, Suárez de Peralta 32). Así, dice Sandoval Zapata, a

> [l]os dos Ávilas hermanos,
> ya su grandeza depuesta,
> entre prisiones y bretes
> las cárceles los hospedan (139–42).

El "lóbrego brete" (Sandoval Zapata 65) aún lo llevaban cuando los trasladaron al tablado (Suárez de Peralta 44).

Camino del cadalso, llevaba Alonso "a los lados frailes del señor Santo Domingo que le iban ayudando a morir," cuenta Suárez de Peralta (45)[22] y, repitiendo aún la expresión pero incluyendo a Gil, refiere Sandoval Zapata:

> Ya los sagrados ministros
> contra sus dos vidas muertas
> van ayudando a morir
> a su acusada inocencia.
> .....
> Ya los doctos confesores
> les intiman penitencia
> y a un Cristo crucificado,
> que entre lluvias tan sangrientas
> es la nube del amor
> que desató rojas perlas,
> piden perdón de sus culpas (159–62, 175–81).

Deja Sandoval Zapata sin especificar esas "culpas," de modo que los Ávila aparecen cumpliendo con el último de los sacramentos como buenos católicos. Calla que en esas "culpas" confesó Alonso ser cierta la conjuración.[23] Aprovecha, mientrastanto, la presencia de "un Cristo crucificado" para equiparar indirectamente, mediante asociación de imágenes, el martirio de los Ávila nada menos que con el de Jesús.

El detallismo de Sandoval Zapata al relatar la degollación de los hermanos también lo muestra Suárez de Peralta, pero éste le gana a aquel en crudeza:

> [H]icieron a Gil González que se tendiese en el tablado, habiendo el verdugo apercibídose, y se tendió como un cordero, y luego le cortó la cabeza el verdugo, el cual no estaba bien industriado y fué haciéndole padecer un rato, que fué otra lástima, y no poca. . . . [A Alonso a]táronle los ojos con una venda, y ya que iba a tenderse, alzó la mano, y se descubrió, y dijo de secreto al fraile ciertas palabras; y luego le tornaron vendar, y se puso como se había de poner, y el cruel verdugo le dió tres golpes, como quien corta la cabeza a un carnero, que a cada golpe que le daba ponía la gente los gritos en el cielo (46–47).

Para Sandoval Zapata

> Ya al cadalso vil se llegan,
> ya sentados en las sillas
> el verdugo cauto llega
> y con negros tafetanes
> la visiva luz les venda;
> ya sobre el cuello del uno,
> con sangrienta ligereza,
> descarga el furor del golpe
> e intrépido lo degüella,
> y para poder quitar
> de los hombros la cabeza,
> una y otra vez repite
> la fulminada dureza;
> y al ver tan aleves golpes
> el otro hermano se queja
> de mirar que en un cadáver
> aún dure la rabia fiera.
> Después de estar ya difunto,
> al segundo hermano llega
> la cólera del verdugo,
> y las rosas aún no muertas
> del rojo humor desatado
> tiñe otra vez en sus venas (182–204).

Lo que Suárez de Peralta atribuye a falta de industria del verdugo al degollar, Sandoval Zapata atribuye a "la rabia fiera," queja que, en boca del hermano alcanza su mayor dramatismo y emotividad, y ensañamiento que al practicarse en un cadáver hunde a las autoridades en el más absoluto grado de abyección.

Degollados los hermanos el 3 de agosto de 1566, alrededor de las seis o siete de la noche,

> . . . a sus helados troncos
> aun siete palmos de tierra

les faltan para sepulcro.
Sólo un clérigo los lleva
con dos ganapanes viles
y una luz que, casi muerta,
con sus balbucientes rayos
dice con trémula lengua
en lo que paran del mundo
pompas, faustos y grandezas (225–34).

Aquí las versiones difieren en cuanto a los acompañantes. De acuerdo a Torquemada,

> [f]ueron llevados sus cuerpos truncos [de los Ávila], y sin cabezas, a la Iglesia de San Agustin, y con ellos el Capitan General Don Francisco Velasco, Hermano del Virrei Don Luis de Velasco, y su Sobrino Don Luis . . . (632).

Suárez de Peralta cuenta que "[m]uertos estos caballeros, tomaron los cuerpos y llevároнlos a enterrar a la iglesia del señor San Agustín, donde tenía Alonso de Avila su entierro (fueron acompañados de toda la ciudad)" (48–49). Orozco y Berra, por su parte, es quien concuerda con Sandoval Zapata: "Los cuerpos de los ajusticiados caballeros, á la luz de un opaco cirio, se llevaron por un sacerdote y dos hombres á ser sepultados a S. Agustín" (51). Se ahorra Sandoval Zapata la triste visión que cronistas e historiadores relatan de las cabezas de los hermanos, colocadas primero en la azotea del Cabildo —que los regidores amenazaron con arrojar al suelo si la Audiencia no ordenaba quitarlas porque la ciudad no había sido traidora para llevar ese símbolo de deslealtad— y luego en la picota, como cabía en suerte a criminales comunes. Se entiende que el poeta no quisiera asociar a los Ávila con ninguna imagen de traición o bajeza.

Respecto a la inesperada herencia que dejan los hermanos, pone Suárez de Peralta estas palabras en boca de Alonso al comunicársele su setencia:

> —¡Ay, hijos míos y mi querida mujer! ¿Ha de ser posible que esto suceda en quien pensaba daros descanso y mucha honra, después de Dios, y que haya dado la fortuna vuelta tan contraria, que la cabeza y rostro regalado, vosotros habéis de ver en la picota, al agua y al sereno, como se ven las de los muy bajos e infames que la justicia castiga por hechos atroces y feos? ¿Esta es la honra, hijos míos, que de mí esperabais ver? ¡Inhabilitados de las preeminencias de caballeros! Mucho mejor os estuviera ser hijos de un muy bajo padre, que jamás supo de honra (39).[24]

Es el mismo pensamiento que le adjudica ya próximo a morir cuando exclama, "vueltos los ojos hacia su casa: —¡Ay, hijos míos, y mi querida mujer, y cuáles os dejo!" (47). El conocimiento de esta preocupación de Alonso pudo haber impulsado a Sandoval Zapata a poner en boca de su

viuda, a salvo ya de castigos, lo que por su seguridad él mismo no podía decir. Por otra parte, la reacción de la mujer, humanizada por el sufrimiento, no es atribuible a un simple —y bajo— sentimiento de venganza:

> "¡Oh, Alonso de Ávila! ¿Quién
> con impiedad tan sangrienta
> separó la dulce unión
> que en tan finos lazos era
> de nuestro amor la bisagra?
> ¿Cuál fue la mano que, fiera,
> con despiadado impulso
> tiñó el acero en sus venas?
> ¿Cuál fue el aleve tirano
> que con villana fiereza
> salpicó el cuchillo limpio
> con tiernas púrpuras muertas?
> ¿Cuál fue? ¡Oh malhaya el golpe,
> el brazo tirano muera!
> Una víbora de lumbre
> con veneno de centellas
> la región del aire vibre,
> porque a sus ímpetus muera.
> Un rayo, porque a su golpe
> impulsos y vida pierda" (291–310).

Una herencia de infamia, contraria a todo lo que se podía esperar, es la que dejan los Ávila. Relata Suárez de Peralta que

> los sentenciaron cortar las cabezas, y puestas en la picota, y perdimiento de todos sus bienes, y las casas sembradas de sal y derribadas por el suelo, y en medio un padrón en él escrito con letras grandes su delito, y que aquel se estuviese para siempre jamás, que nadie fuese osado a quitarle ni borrarle so pena de muerte; y que el pregón dijese: "Esta es la justicia que manda hacer Su Magestad y la real audiencia de México, en su nombre, a estos hombres, por traidores contra la corona real, etc." (38).

En términos muy parecidos señala Sandoval Zapata

> Airados tres jueces eran,
> Orozco, Puga y Saínos,
> que no sólo los condenan
> a muerte en triste cadalso,
> pero su nobleza afrentan
> con las viles ignominias
> que las leyes más severas
> ordenan a los traidores:

sus casas, todas soberbias,
las derriban por estrago
de la más humilde tierra,
por ignominia las aran
y de estéril sal las siembran (320–32).

No hubo prácticamente defensa para los desdichados hermanos. Asegura Suárez de Peralta que

> no hallaban quien les ayudase, letrado, ni procurador, pensando deservían al rey, hasta que, con pena mandaron les ayudasen; pues para presentar testigos, y que dijesen en su favor, y en las tachas de los que habían jurado contra ellos, no habían [sic] quien osase (37).

Lo mismo se infiere de los documentos del proceso (Orozco y Berra "Documentos" 37–51). En las cartas del Provincial del Santo Evangelio y de los miembros del Cabildo al rey también se pone de manifiesto el temor de los contemporáneos a verse comprometidos. No obstante, además del clima de repudio y rebelión general de que dan testimonio Torquemada y Suárez de Peralta, hay evidencia de que en un primer momento se quiere vengar la muerte de los Ávila. Señala Suárez de Peralta que "[d]espués de haber hecho justicia de Alonso de Avila y su hermano, se decían muchísimas cosas y ya no se trataba de otra, y muchos prometían de que había de costar caro aquellas muertes, porque habían muerto sin culpa" (55). Agrega González Obregón que, degollado Gil, "todos lloraban, y hubo encomendero, Antonio Ruiz de Castañeda, que se levantó en los estribos de la silla del caballo que montaba, alzó los ojos al cielo, y arrancándose las barbas, juró vengar aquella muerte" (303).[25] Sin embargo, ya fuera por el efecto paralizante del terror, porque se perdiera el impulso de la primera impresión o porque el ensañamiento de las autoridades y, en especial, la crueldad de los jueces pesquisidores Carrillo y Muñoz —enviados por el rey para hacer las investigaciones del caso luego de que se inculpara al virrey Gastón de Peralta, Marqués de Falces, de favorecer a los conjurados— obligara a los interesados a preocuparse más por salvar la vida que por perseguir otros fines, la venganza no se realizó. Esto obliga a Sandoval Zapata a acudir, por un lado, a la justicia divina para que, exonerando a los Ávila y castigando a los que los infamaron, sea el mecanismo que los vengue y, por otro, a un ficticio perdón del rey que legitimice a los hermanos socialmente:[26]

Más no importa, que hay Dios grande
cuya eterna providencia
ofendidos desagravia
con sus cárceles eternas,
en cuyas justas balanzas
aun leves culpas se pesan,

¡qué hará delitos tan graves
que matan vida y nobleza!
. . . . . .
bien que después el Consejo
de la majestad excelsa
del gran monarca de España,
con las atenciones cuerdas
de tanto docto Licurgo,
declaró con su clemencia
no hubo culpa de traidores
en los Ávila. . . . (89–96, 347–54)

Aún queda, sin embargo, el oneroso padrón que el poeta no puede remover y que, como herencia, por las implicaciones del caso, afecta no sólo a los Ávila y a sus descendientes sino a toda su clase social:

. . . ¡Oh, quiera
el cielo que algún pariente
de esta afrentada nobleza
pida a los pies de Felipe,[27]
augusta majestad nuestra,
su piedad gloriosa mande
borrar del padrón las letras
que están, a pesar del tiempo,
acusando la inocencia! (354–62).

Constituye el padrón, por lo tanto, no una prueba de deslealtad sino una reclamación de justicia para los Ávila y para los criollos. Es el poema el portador de esa reclamación y el pregón que, paralelo al que infamó a los Ávila pero con función opuesta, declara su inocencia. Magistralmente cierra el círculo el poeta:

Oirá mis lúgubres versos
la Fama, porque sus lenguas,
en sus ecos inmortales,
organizan mis cadencias (17–20),

dice al terminar la invocación. Al terminar el poema sólo le resta dejar que de los Ávila y de lo que simbolizan: "leve la tierra y la trompa / de la Fama su defensa" (367–68).

Silvia Rosa Zamora
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Los nombres de los Ávila aparecen en cursivas en el original. En todas las citas trataremos de seguir la ortografía, la capitalización y la puntuación de los orginales; la s larga en Torquemada, sin embargo, la modernizamos.

2. También cita Luis González Obregón en *Los precursores de la independencia mexicana en el siglo XVI* la *Sumaria Relación de las Cosas de Nueva España* de Dorantes de Carranza, aunque con relación a la historia familiar de los Ávila, no a la conjuración. Esta obra, sin embargo, no la hemos podido consultar.

3. La lealtad que alega Díaz del Castillo se pone en duda en el proceso contra el Marqués del Valle cuando se pregunta a los testigos

> si saben que el dicho marquez para efetuar el dicho alçamiento y rebelion tubo tratos en guathemala y se escribia con muchas personas y gente de aquella tierra y particulares y encomenderos y tubo cartas que quando en esta tierra se hiziese el dicho alçamiento allá harian lo mesmo y lo corresponderian con la hubidiençia y vasallaje como á rey y señor dellos tubo carta e abisos digan lo que saben (Orozco y Berra "Documentos" 63-64).

4. El título completo es *Tratado del descubrimiento de Yndias y su conquista, y los ritos y sacrificios, y costumbres de los yndios; y de los virreyes y gobernadores, que las han gobernado, especialmente en la Nueva España, y del suceso del Marqués del Valle, segundo, Don Martín Cortés: del rebelión que se le ynputó y de las justicias y muertes que hizieron en México los Juezes comisarios que para ello fueron por su magestad; y del rompimiento de los yngleses, y del principio que tuvo Francisco Draque para ser declarado enemigo.—Compuesto por Don Joan Suarez de Peralta, vezino y natural de México.* En adelante citaremos de la porción de esta crónica publicada por la UNAM bajo el título de *La conjuración de Martín Cortés y otros temas.*

5. La publicó entonces don Justo Zaragoza bajo el título de *Noticias históricas de la Nueva España.*

6. Citado por Miguel León Portilla en su "Introducción" a la *Monarquía indiana* de Torquemada (viii) según lo dicho en la primera página del "Proemio" de la edición madrileña que reproduce la edición mexicana.

Con respecto a la obra de Torquemada, señala León Portilla que se sirvió

> ampliamente de los trabajos, impresos y manuscritos, de muchos bien conocidos personajes como Hernán Cortés, López de Gómara, fray Bartolomé de las Casas, Motolinía, Mendieta y los otros franciscanos, del jesuíta padre Acosta, así como entre otros más, de lo que hasta entonces había publicado el cronista real don Antonio de Herrera" (vii).

Se sirvió también de la obra de Muñoz Camargo antes citada. Veáse la nota 1 de la página 3 de ese libro.

7. La confesión de culpabilidad de algunos participantes también la confirma Orozco y Berra basándose en los documentos del proceso que publica en su *Noticia histórica de la conjuración del Marqués del Valle*; entre ellos aparece Alonso Ávila pero no su hermano (50, 69, "Documentos" 237-43 y 382-83). Véanse también las declaraciones de los frailes dominicos en el "Apéndice," en González Obregón, especialmente las declaraciones de los últimos confesores de Alonso, fray Domingo de Salazar y fray Juan de Bustamante (370-75).

8. Como anotó José Pascual Buxó en su "Estudio y edición" a las *Obras* de Sandoval Zapata

> [e]l título completo [de este romance] es *Relación fúnebre a la infeliz, trágica muerte de dos caballeros de lo más ilustre desta Nueva España, Alonso de Ávila y Álvaro Gil González de Ávila, su hermano, degollados en la nobilísima Ciudad de México a 3 de agosto de 1566. Escribióla don Luis de Sandoval Zapata.* (Respecto a los nombres de los dos caballeros, Zamacois anotó que 'se debe leer Alonso de Ávila Alvarado y Gil González de Ávila')" (69, nota*).

Citamos siempre el romance por esta edición sin indicar sus notas. Damos después de la cita en el texto los versos entre paréntesis.

9. Véase el estudio de Pascual Buxó antes citado.

10. Orozco y Berra indica que los juegos de pelota, dados y naipes que Alonso Ávila tenía en su casa servían para conspirar (43).

11. Nótese que toda esta sección del poema hasta la degollación se agiliza para recrear el sentimiento de catástrofe inmediata. La prueba más patente de la celeridad con que se ajustició a los Ávila la ofrecen los documentos mismos de su proceso (Orozco y Berra "Documentos," especialmente 37-51).

12. Se recordará que además del furor que causó la degollación seguían vigentes los motivos que dieron lugar a la conjuración. Véase al respecto más adelante en el texto.

13. Cabe hacer notar que la palabra "queja" resume el caso e igualmente el poema como expresión de dolor y como protesta.

14. Así en los procesos seguidos a los conjurados (Orozco y Berra "Documentos") y en Torquemada (629). Este último, refiriéndose a otra ocasión de las muchas que asegura hubo, cuenta que en ella se coronó al marqués con una taza de oro (630). Suárez de Peralta parece referirse a alguna de estas celebraciones cuando habla de una máscara de a caballo y de una

> cena [ofrecida por Alonso a la marquesa], la cual fué muy cumplida y muy costosa, en la que se sirvieron unos vasos, que allá llaman alcarrazas y unos jarros de barro, y éstos se hicieron en el pueblo de Alonso de Avila, en Cuautitlán, que se hace allí mucho barro, y por gala les mandaron poner a todos unas cifras, de esta manera: una ERRE y encima una corona. Esta tenían todos los jarros y alcarrazas, y púsole Alonso de Avila, él por su mano, una alcarraza mayor que las otras, con esta cifra, a la marquesa.
>
> No creo, habían bien empezado la comida, cuando ya una de aquellas tenían los oidores y decían que quería decir la cifra REINARAS (25-26).

15. Con respecto a ellas véanse también en Sandoval Zapata los versos 50-64 antes citados. Mención especial hacen Suárez de Peralta (24-25), Torquemada (629) y Orozco y Berra (46-47), este último siguiendo siempre los documentos de los procesos, de la grandiosa celebración que tuvo lugar con motivo del bautizo de los hijos gemelos del Marqués del Valle.

16. En carta al rey del Provincial del Santo Evangelio, de la orden de los franciscanos, que publica Torquemada (632-33). Señala González Obregón, con relación a esta carta, que "García Icazbalceta la publicó de nuevo en el *Códice Mendieta*, tomo primero, pags. 54 á 57, con la diferencia que en esta última edición se dice escrita «por religiosos en nombre del Padre Provincial» y en la primera por «el Provincial del Santo Evangelio»" (312, nota 1). Testmonio similar al aquí dado, entre otros, es el del Marqués del Valle, al que se le achaca, sin embargo, el querer disimular la rebelión diciendo "que se trataba de algunas nyñerias" (Orozco y Berra "Documentos" 61).

17. Con mayor brevedad refiere lo mismo en 605.

18. A continuación resume el trágico fin de los tres hijos y una hija de Gil González de Benavides (50-53). González Obregón menciona a una segunda hija (267).

19. Alguna confusión se refleja respecto al parentesco entre los Ávila. Como ya se ha visto, Suárez de Peralta llama hijo de Alonso de Ávila a quien antes y después ha llamado hermano. Asimismo dice González Obregón que "Alamán, *Disertaciones*, tomo II, pag. 142, incurre en el error de llamar hijos á los que fueron sobrinos de Alonso de Ávila" (269, nota 1).

20. Véase el estudio antes citado.

21. Precisamente la fastuosidad del bautizo de Pedro y de su hermana gemela ha quedado señalada como una de las causas que precipitaron los acontecimientos. Véase la nota 15.

22. Respecto a los frailes dominicos véase la nota 7.

23. Véase la nota 7.

24. Aquí parece el cronista unir a las palabras de Alonso sus propias observaciones *a posteriori*.

25. Obsérvese la alusión al acto de mesarse las barbas, asociado tradicionalmente, según se observa en la épica medieval, con la pérdida del honor y la necesidad de recuperarlo.

26. En la tradición en que se inscribe el romance de Sandoval Zapata el héroe o mártir necesita vengarse o ser vengado. Recuérdense el Cid vengándose de los Infantes de Carrión o el medio hermano que la leyenda inventa a los Infantes de Lara para que los vengue. Igualmente es necesario que se le valide a nivel político-social. Nuevamente el Cid da el ejemplo en sus reiterados esfuerzos por reconciliarse con Alfonso VI.

27. Es ambiguo si el autor se refiere a Felipe II, que gobernó en época de los Ávila, o a Felipe IV, que gobernaba en la suya. Por el verso que sigue y por el propósito del autor, parece referirse a este último.

OBRAS CITADAS

Cantar de los siete Infantes de Lara. En *Épica española medieval*. Ed. Manuel Alvar. Madrid: Editora Nacional, 1981.

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa, 1986.

González Obregón, Luis. *Los precursores de la independencia mexicana en el siglo XVI*. París-México: Viuda de C. Bouret, 1906.

Muñoz Camargo, Diego. *Historia de Tlaxcala*. México: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1892.

Orozco y Berra, Manuel. *Noticia histórica de la conjuración del Marqués del Valle*. México: Tipografía de R. Rafael, 1853.

Poema de Mio Cid. Ed. Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

Sandoval Zapata, Luis. *Obras*. Ed. José Pascual Buxó. México: FCE, 1986.

Suárez de Peralta, Juan. *La conjuración de Martín Cortés y otros temas*. México: UNAM, 1945.

Torquemada, Fray Juan de. *Monarquía indiana*. México: Editorial Porrúa, 1969.

Vila Vilar, Ernestina y Ma. Justina Sarabia Viejo, eds. *Cartas de cabildos hispanoamericanos. Audiencia de México (siglos XVI y XVII)*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1985.

Mester, Vol. xviii, No. 2 (Fall, 1989)

Un vuelo sin alas: Figuras míticas y *El sueño* de Sor Juana

El sueño de Sor Juana Inés de la Cruz es, sobre todo, una síntesis imaginaria de la poeta en la cual se expone la totalidad de los conocimientos de su época. No obstante, el poema es, al mismo tiempo, una obra con rasgos profundamente personales. *El sueño*, obra considerada por la misma Sor Juana como la única que había escrito por su gusto (*Obras completas* 993), da voz a la crisis intelectual que caracterizaba la vida de la poeta, una crisis basada fundamentalmente en la contradicción entre la visión dogmática de la fe y su propio afán de saber.

Este aspecto del poema se expresa principalmente a través del empleo del figuras propias de la mitología clásica. Como observa José Pascual Buxó, Sor Juana, al integrar esas figuras míticas dentro de su poema, sigue una tradición humanista bien establecida en la que las fuerzas del mundo inferior son representadas mediante ciertas figuras de la mitología clásica que habían sido metamorfoseadas por transgredir los preceptos divinos (255). Como figuras nocturnas que se ocultan del sol, es decir, de las fuerzas racionales, y, por consiguiente, de lo divino, estas referencias míticas establecen una correlación entre el mundo mutable e imperfecto y el orden divino del universo. Asimismo, tales imágenes permiten a Sor Juana examinar el papel del hombre dentro de este universo.

Dicho papel, como lo concibe Sor Juana, conforma una visión del mundo acorde con las filosofías aceptadas de su época. Según estos preceptos, la tierra, aunque centro del universo, representa no obstante una entidad inferior por su mutabilidad. A su alrededor, el aire mismo que respira el hombre se ve empañado por un "aliento denso" (17–18).[1] Dentro de este esquema, el sol, como la encarnación de la luz, es una entidad divina, y símbolo de lo racional. La luna, en cambio, ocupa la esfera más baja del universo, y se asocia, por lo tanto, con lo irracional. La noche y los que la habitan, consecuentemente, representan la naturaleza perfecta de Dios en su estado de desgracia (Pascual Buxó 244–251).

La luna ilumina el reino de la noche, el dominio del sueño, hermano de la muerte. Es un reino oscuro porque, mientras duerme, el hombre se transporta a otro mundo, a aquel "imperio silencioso" en el que domina, como afirma Pascual Buxó, todo "lo carente de lenguaje y privado de razón" (258). Este paisaje lunar es regido por Diana, la diosa que es "tres veces hermosa," con sus tres "rostros," o fases lunares, que, siendo limitada en su imperio, no permite ningún sonido sino el de las voces de "las nocturnas aves/ tan obscuras, tan graves,/ que aun el silencio no se interrumpía" (22–24).

Las referencias a la naturaleza tripartita de la diosa evocan su forma nocturna, la de Hécate, que, efectivamente, es la única "fase" de Diana que se representa con tres cabezas.[2] En *Las metamorfosis* de Ovidio, fuente de muchas de las imágenes del poema, Hécate se asocia con las fuerzas malignas de la noche y el aspecto terrible de la naturaleza femenina. Este aspecto terrible se refleja en las imágenes subsecuentes de las aves nocturnas. La primera en aparecer es la lechuza, Nictímene, la que, como cuenta el poema, acecha

> de las sagradas puertas los resquicios,
> o de las claraboyas eminentes
> los huecos más propicios
> que capaz a su intento le abren brecha,
> y sacrílega llega a los lucientes
> faroles sacros de perenne llama,
> que extingue, si no infama,
> en licor claro la materia crasa
> consumiendo, que el árbol de Minerva
> de su fruto, de prensas agravado,
> congojoso sudó y rindió forzado. (28–38)

En Ovidio, Nictímene fue transformada en lechuza por haber cometido un acto carnal con su padre (590–595). Sor Juana no menciona la razón de su metamorfosis, sino que alude a su carácter oscuro al integrar la creencia medieval, todavía prevaleciente en su época, de que las lechuzas tenían la costumbre de beber del aceite sagrado (*El sueño* 92–93n). Nictímene, entonces, viola las leyes divinas dos veces: primero, cuando se acuesta con su padre, y, luego— falta áun mayor— por violar el templo de los dioses al consumir el aceite que mantiene viva la llama sagrada. Como resultado, extingue la luz y priva al hombre del vehículo de relación con lo divino que constituye este reflejo de la luz.

El segundo grupo de aves nocturnas que menciona la poeta son las Miniades— Alcítoe, Leucipe y Arsipe— las que por haber negado la divinidad del dios Baco y por abstenerse de participar en sus ritos dionisíacos fueron convertidas en murciélagos:

Y aquellas que su casa
campo vieron volver, sus telas hierba,
a la deidad de Baco inobedientes,
—ya no historias contando diferentes,
en forma sí afrentosa transformadas—,
segunda forman niebla,
ser vistas aun temiendo en la tiniebla,
aves sin pluma aladas:
aquellas tres oficiosas, digo,
atrevidas Hermanas,
que el tremendo castigo
de desnudas les dio pardas membranas
alas tan mal dispuestas
que escarnio son aun de las más funestas
(39–52)

Estas están acompañadas por Ascálafo, aquel "parlero/ministro de Plutón un tiempo" (54–55) que fue convertido en buho por haber delatado a Proserpina. De acuerdo con la versión de Ovidio, Ascálafo vio a Proserpina probar la comida del mundo infernal, y, por haberlo reportado a Plutón, fue causa de que ella no regresara a la Tierra (155). Por eso, Proserpina misma lo convirtió en buho, cuya voz serviría desde entonces, como afirma el poema, como "supersticioso indicio al agorero" (56).

Juntas, estas aves nocturnas componen el coro monstruoso de la noche, la "no canora . . . capilla pavorosa" cuya música consiste en unas notas "máximas, negras, longas entonando," en que se nota las "pausas más que voces, esperando/ a la torpe mensura perezosa/ de mayor proporción tal vez, que el viento/ con flemático echaba movimiento" (59–62). Esta música que en realidad no lo es sintetiza el sentido oscuro de estas figuras. En contraste, E. M. W. Tillyard observa que, según el pensamiento platónico, los ángeles que corresponden al nivel de la "inteligencia" componen una armonía tan perfecta que el hombre no la puede oír por la rudeza de su esencia corpórea (44–45). Sor Juana hace una alusión similar en el poema cuando hable de la "corporal cadena,/ que grosera embarazada y torpe impide/ el vuelo intelectual con que ya mide/ la cuantidad inmensa de la Esfera" (299–303). Evidentemente, el coro de aves, cuyas voces apenas se oyen, representa la antítesis de la armonía divina, y por lo tanto, una negación de la inteligencia.

El coro es silenciado, finalmente, por la imagen de Harpócrates, dios del silencio. El silencio sagrado impera entonces en la noche, y nadie se atreve a hacer ningún sonido por temor a violarlo. Aun duermen los peces, y entre ellos aparece otra figura mítica, la de "la engañosa encantadora/ Alcione, a los que antes/ en peces transformó, simples amantes,/ transformada también, vengaba ahora" (93–96). Como antes con Nictímene,

una vez más Sor Juana se vale de la apropiación de algunos elementos de varias versiones míticas para señalar una metamorfosis como consecuencia de una transgresión moral. La "engañosa encantadora" que menciona parece casi directamente sacada de la historia de una ninfa no nombrada que cuentan las mismas Miniades en Ovidio (112-113). "Alcione" también coincide con las demás imágenes del poema. En la versión de Ovidio, ésta es transformada, junto con su marido, en pájaro marino, para que los dos puedan permanecer unidos de nuevo después de la muerte. En otra versión de la historia, sin embargo, Alcione aparece con un carácter transgresor. Apolodoro cuenta que Júpiter convierte a la pareja en alciones por su soberbia, y, según Probo, la joven fue convertida en pájaro después de haber sido arrojada al mar por su padre debido a su impudicia (Ruiz 308).

Este hilo transgresor continúa unas líneas después al aludir la poeta a la figura de Acteón, que, convertido en venado, es "de sus mismos perros acosado" (113). De acuerdo con Ovidio, el príncipe es convertido en venado por haber visto desnudas a Diana y unas ninfas. Sin embargo, en la versión de Diodoro, Acteón fue castigado por haberse jactado de ser mejor cazador que la diosa (Ruiz 184). Es interesante notar además el hecho de que, en la versión de Ovidio— en la que Acteón muere— el príncipe hubiera podido detener a sus perros, pero, como ya no era humano, le faltaba la voz.

Después de la historia de Acteón, el poema, ya en un ambiente de silencio total, cuenta el proceso fisiológico del dormir humano en el que el sueño camina hacia el ensueño. Dentro de la parte central que sigue— el sueño mismo— Sor Juana examina este camino como una alegoría del curso hacia el entendimiento humano: primero, a través de la intuición, y luego, al fracasar este método, a través del razonamiento discursivo. Para la poeta, el hombre que pretende intuir el universo como los ángeles sin reconocer las limitaciones de su naturaleza es destinado a caer de la montaña para rehacerse en "la mental orilla" del razonamiento discursivo. Como no es posible entender el universo de esta forma intuitiva, el poema sigue por las diez categorías de Aristóteles, a través de las cuales, explica,

> . . . haciendo escala, de un concepto
> en otro va ascendiendo grado a grado,
> y el de comprender orden relativo
> sigue, necesitado
> del entendimiento
> limitado vigor, que a sucesivo
> discurso fía su aprovechamiento. (594-599)

Sor Juana ilustra este intento humano de acceder al conocimiento con dos figuras más de la mitología clásica: las de Ícaro y Faetón. Ícaro, según la leyenda, logra volar con unas alas de plumas sujetas con cera, fabricadas

por su padre. Una vez en el aire, el joven desatiende las advertencias de su padre y, al acercarse demasiado al sol, cae al mar cuando el calor de éste derrite la cera (Ruiz 243). Ícaro, que ingenuamente intenta acercarse al sol, representa, para la poeta, el fracaso de la intuición. Este vuelo se evoca dentro del poema como un "osado presupuesto" contra el astro rey, cuyos haces luminosos

> . . . castigan rayo a rayo
> el confiado, antes atrevido
> y ya llorado ensayo,
> (necia experiencia que costosa tanto
> fue, que Ícaro ya, su propio llanto
> lo anegó eternecido)— (464–468)

El ejemplo de Faetón, en cambio, aunque también se trate de un fracaso, tiene, al parecer, un sentido más positivo para la poeta. Faetón, hijo mortal del dios Apolo, el sol, le pide a su padre que le permita conducir su carro para transportar la luz del sol por la tierra, con el fin de probar así su paternidad. Aunque el padre trata de disuadir al joven, que es, al fin y al cabo, un mortal, Faetón está decidido. Sin embargo, apenas empezado el vuelo, el joven pierde control de los caballos y deja el cielo y la tierra en llamas antes de que él mismo sea fulminado por Júpiter (Ovidio 57–68). Sor Juana describe el mito de Faetón como el "ejemplar osado / del claro joven":

> —auriga altivo del ardiente carro—,
> y el, si infeliz, bizarro
> alto impulso, el espíritu encendía:
> donde el ánimo halla
> —más que el temor ejemplos de escarmiento—
> abiertas sendas al atrevimiento,
> que una ya vez trilladas, no hay castigo
> que intento baste a remover segundo,
> (segunda ambición, digo) (787–795)

Aunque, evidentemente, como afirma Pascual Buxó, Faetón ejemplifica, junto con Ícaro, el "ánimo arrogante" de la mente humana "en cuanto pretende conocer— no importa la vía intelectual que escoja— la 'inmensa muchadumbre' de todo lo creado" (249), Sor Juana parece tener cierta admiración por su malogrado vuelo. Por un lado, la poeta lo describe como un ejemplo "pernicioso," un ejemplo, no obstante, que representa el ánimo de seguir esforzándose a pesar del fracaso:

> Tipo es, antes, modelo:
> ejemplar pernicioso

que alas engendra a repetido vuelo,
del ánimo ambicioso
que—del mismo terror haciendo halago
que al valor lisonjea—,
las glorias deletrea
entre los caracteres del estrago. (803–810)

Octavio Paz sugiere que Faetón representa el modelo del alma humana que se esfuerza hacia el conocimiento racional, y, por lo tanto, es una figura con la cual se identifica Sor Juana. Signicativamente, aunque fracasa en su intento, Faetón eterniza su nombre al despeñarse (498). Elias Rivers, siguiendo un criterio semejante, considera el vuelo de este personaje "una reflexión cuerda . . . un deliberado artificio humano, consciente siempre de sus limitaciones." Según Rivers, la leyenda de Faetón representa un "equilibrio ambiguo" para la poeta (280–281). Sin duda, ofrece un símbolo de la mente que se esfuerza a pesar de sus limitaciones humanas, pero cuyo vuelo es, al fin y al cabo, una trangresión moral, y, más aún, un vuelo fracasado.

Faetón, entonces, se remite al intento, a veces tortuoso, de la poeta por resolver las contradicciones entre la fe y su afán de saber. Este afán, representa, pues, la transgresión moral, es el "pecado" que la misma Sor Juana se acusó de haber cometido. La relación se hace evidente al repasar de nuevo las figuras míticas escogidas por la poeta, una elección que de ninguna manera es arbitraria. Por ejemplo, aunque Ovidio menciona una transgresión sexual por parte de Nictímene, Sor Juana no alude directamente a este pecado, sino a otro, de una naturaleza moral. Las Miniades y Ascálafo también son castigados por ser sacrílegos, al igual que Alcione y Acteón, si se puede suponer que la poeta saca sus imágenes de más de una versión.

Así, todos estos pecados tienen que ver con la violación de un código de naturaleza moral. No obstante, todavía quedan unas ambigüedades que llaman la atención. Para empezar, a pesar de su pecado moral, Nictímene llega a ser el ave asociada con Minerva (Ovidio 73), diosa que la misma Sor Juana coloca en su galería de mujeres cultas en la "Respuesta a Sor Filotea" como "diosa de las ciencias . . . hija del primer Júpiter y maestra de toda la sabiduría en Atenas" (*Obras completas* 987). Minerva aparece de nuevo en la historia de las Miniades, las que, aunque sacrílegas por desobedecer a Baco, expresan su fidelidad a esta diosa— patrona del tejer— al seguir tejiendo y, lo que es peor, contando historias.[3] Ascálafo, aunque no se relaciona específicamente con Minerva, comparte con las Miniades el pecado de haber hablado demasiado. De hecho, como lo ilustra la tragedia de Acteón, lo peor de las transformaciones en todos los casos es precisamente la pérdida de la voz humana, lo que obliga a los afectados a vivir en el mundo sublunar de la noche.

¿No sería ésta, tal vez, la misma amenaza que sufrió Sor Juana? Dentro de su "Respuesta a Sor Filotea" la poeta escribe acerca de los que le prohibieron estudiar, y alude a las palabras de San Pablo: "*Mulieres in ecclesia taceant, non enim permittitun eis loqui*," palabras que servían de excusa para impedir que las mujeres estudiaran (*Obras completas* 988). La poeta es muy consciente de sus limitaciones como mujer, y de quienes querrían silenciar su voz.

Como indica Tillyard, tanto el sistema cristiano como el sistema platónico que lo precede, mantienen que es posible al hombre superar sus limitaciones y encaminarse hacia la perfección celestial. En efecto, la poesía misma, de acuerdo con la doctrina neoplatónica, se concibe como el esfuerzo del hombre por superar su naturaleza corpórea y dirigirse hacia la perfección divina (19). En la cadena del ser, cada nivel tiene una imperfección, pero, al mismo tiempo, también la capacidad de sobresalir por esta misma imperfección. El hombre, por lo tanto, aunque privado de una intuición natural, podría superar a los mismos ángeles en su posibilidad de aprendizaje. Como confirma la misma Sor Juana, sólo por el conocimiento de la naturaleza se puede conocer a Dios. Aprender, entonces, es un asunto ético y religioso; el ejercicio de una de las grandes prerrogativas humanas (Tillyard 65-66). Todas las mencionadas figuras míticas son castigadas por actos sacrílegos, pero sus pecados, a lo sumo, son de un orden divino contradictorio— ¿de qué otra manera se puede caracterizar un orden que castiga a quien sólo obedece su prerrogativa divina? El mismo Cristo, como observa Sor Juana, fue considerado transgresor de la ley de los fariseos por hacer milagros (*Obras completas* 982). Las figuras presentadas por Sor Juana son víctimas, como ella, de un orden contradictorio. Su pecado es dejar que su afán por el saber choque con el orden divino, y, por esta razón, son privadas de su condición humana.

¿Cómo, entonces, resolver el conflicto entre el afán por saber, parte de la misión divina, y las reglas eclesiásticas que contradicen la propia naturaleza del ser? Esto coloca a Sor Juana entre dos mundos: el mundo del día en que afirma su fe, y el mundo nocturno, donde aun el más pobre podría volar con su imaginación. En su "Respuesta a Sor Filotea" la poeta afirma que no sólo puede ver el mundo con mejor claridad dentro del sueño, sino que, además, ha encontrado que su imaginación "suele obrar en él más libre y desembarazada" (*Obras completas* 986).

No es por casualidad, entonces, que las imágenes míticas que Sor Juana ha empleado en el poema sean, en su mayoría, figuras aladas. La poeta evoca su sueño como un "vuelo intelectual," y, por consiguiente, presenta una galería de vuelos malogrados. En el pensamiento platónico, las alas simbolizan la inteligencia. De la misma manera, en el simbolismo cristiano, equivalen a la luz. Estas alas son, por lo tanto, representaciones de los vuelos imaginativos de Sor Juana. Dentro del sistema simbólico, la naturaleza de las alas refleja su valor moral. Por consiguiente, las alas de las

aves nocturnas pueden representar una imaginación perversa, y las de Ícaro, una imaginación insuficiente. Los animales sin alas representan lo femenino, encadenado a la tierra (Cirlot 374). ¿Será entonces por eso que el vuelo sin alas de Faetón es tan trágico para la poeta?

El vuelo de Faetón se presenta hacia el final del sueño, y representa el fin del viaje espiritual que compone la parte central del poema. Sin embargo, después de dejar a Faetón, el poema continúa unos doscientos versos más. Aunque la poeta está de nuevo en tierra firme, las contradicciones no han sido resueltas a pesar de su afirmación, al despertar, del orden perfecto del universo. Al final del poema, como al final de su vida, Sor Juana no es capaz de resolver las contradicciones entre su fe en el orden divino y su propio deseo de saber. Confiesa, en la "Respuesta a Sor Filotea," que hasta ha llegado a pedirle a Dios que "apague la luz de . . . [su] entendimiento dejando sólo lo que baste para guardar su Ley, pues lo demás sobra, según algunos, en una mujer, y aun hay quien diga que daña" (*Obras completas* 976).

Obligada a escoger entre los dos mundos, la poeta afirma, a pesar de sus dudas intelectuales, el orden del universo establecido por la fe frente al que su "flaca razón" no puede ya luchar. El "vuelo intelectual" de Sor Juana es, por lo tanto, como todos los vuelos sin alas, de hecho, sólo "un sueño."

Kristine Ibsen
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Sor Juana Inés de la Cruz, *El sueño*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (México, D.F.: Imprenta Universitaria, 1951), 4. En adelante las otras citas del poema se incluyen en el texto entre paréntesis y con versos numerados.
2. Véase Vicenzo Cartari, *Vere e nove imagini* (1615), rpt. 1979 (New York: Garland Press, 1979), 104.
3. Cabe señalar que Sor Juana se vale con mucha frecuencia a *Las Metamórfosis* de Ovidio en escoger sus imágenes. Bajo esta luz, parece rara la omisión del mito bien conocido de Aracne, la joven que fue transformada en araña por haber desafiado a, otra vez, Minerva. Esta omisión sugiere que la poeta, efectivamente, escogió las figuras que fueron metamorfoseadas *a pesar de* su afinidad con esta diosa.

OBRAS CITADAS

Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. 2da ed. Trans. Jack Sage. London, Routledge & Kegan Paul, 1971.
Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas*. Ed. Francisco Monterde. México, D.F., Editorial Porrúa, 1969.
Sor Juana de Inés de la Cruz. *El sueño*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México, D.F., Imprenta Universitaria, 1951.

Ovid. *The Metamorphoses*. Trans. Horace Gregory. New York, Viking Press, 1958.
Pascual Buxó, José. *Las figuraciones del sentido: Ensayos de poética semiológica*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1984.
Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1982.
Rivers, Elias. "El ambiguo sueño de Sor Juana," *Cuadernos Hispanoamericanos*, 189.
Ruiz de Elvira, Antonio. *Mitología clásica*. Madrid, Editorial Gredos, 1975.
Tillyard, E. M. W. *The Elizabethan World Picture*. London, Chatto & Windus, 1948.

Mester, Vol. xviii, No. 2 (Fall, 1989)

La organización narrativa de la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo

A partir de los estudios dedicados en este siglo a la *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, parece incuestionable su calidad literaria, además del indudable valor histórico que posee. Por otra parte, la historia ha sido considerada como un "artefacto literario", entre otros, por R. D. Collingwood, y H. White (81–100). No obstante Roland Barthes cuestiona la legitimidad de contraponer la ficción al relato histórico. Es sabido que la distinción entre historia y ficción era todavía más compleja en los siglos XV y XVI. Los estudiosos no han dejado de señalar la confusión existente entre historia y libros de caballerías, que se presentaban a los lectores como historia, término que se aplicaba indistintamente a lo que se podría llamar relato verídico y ficticio. La diferencia parecía residir en la presencia del componente fabuloso; no obstante no era fácil distinguir entre ambos en este momento en el que la historia incorporaba gran número de elementos novelados y el relato ficticio otorgaba a su obra un carácter didáctico-doctrinal propio de la historia, a la vez que presentaba sus hechos fabulosos como reales.

El interés por distinguir entre ficción e historia también había sido puesto de manifiesto por Montalvo en el prólogo al *Amadís*, donde distingue tres categorías dentro del género de la historia, según la presencia de lo verdadero y lo fingido. Así, tenemos la historia de afición, "las antiguas historias de los griegos y los troyanos", hechas para conmemorar a hombres por quienes sintieron afición sus autores y para que "fuessen en grande admiración"; las historias de Tito Livio de "más convenible crédito", en las que está ausente lo maravilloso; y las "historias fengidas en que se hallan las cosas admirables fuera de la orden de natura, que más por nombre de patrañas que de crónicas con mucha razón deven ser tenidas y llamadas.", en las cuales no hay rastro de verdad (Rodríguez de Montalvo, 221–3). Como señala J. D. Fogelquist (13–14), dentro de su sistema de clasificación de la historia, Montalvo establece una jerarquía: la

historia verdadera es la categoría de más prestigio y la fingida la de menos. Como un eco de estas reflexiones encontramos en Bernal Díaz cuando afirma en su prólogo que lo que va a contar "no son cuentos viejos, ni historias de Romanos de más de setecientos años" (3). Lo que se cuenta es "muy verdadero", por increíble que parezca. Pero lo mismo hacían los autores de libros de caballerías. Como dice el anónimo autor del *Platir* (1533), el hecho de "ser los cuentos tan grandes que causen admiración no por esso han de ser tenidos por mentirosos". Además de nombrar al Cid, dice "y los que el día de oy passan en el exercicio de armas entre españoles y otras cualquier naciones en la Italia y Indias por mar y tierra: no nos parecerán estas obras de creer". Como ha señalado Irving A. Leonard, era inevitable que existiesen interacciones entre los hechos históricos y la literatura de creación, entre lo real y lo imaginario, engendrando cierta confusión en la mente de todos (43).

Bernal Díaz escribe una crónica verdadera, queriendo apartarse tanto de las historias fingidas como de otras crónicas sobre la conquista de la Nueva España, en concreto la de Gómara. Su concepto de la verdad histórica se basa en la verdad de lo visto y lo vivido, frente a los historiadores que escriben "por relación". Este tipo de concepción de la historia desde Heródoto y Tucidides, se caracteriza por la proximidad temporal a los hechos narrados, lo que garantiza su fiabilidad y credibilidad, y se mantiene más cerca de la realidad empírica de los hechos individuales (Frankl). Esta idea tuvo un gran desarrollo en los historiadores de Indias, que limitaron la historiografía legítima a lo visto y lo vivido por el mismo historiador o a lo averiguado por él mediante un fidedigno testigo ocular de los acontecimientos. Este criterio de verdad se difundió tanto que entra como pretexto en la novela y en la épica. Se trata de la antigua asociación entre "ojo" e "historia", la *autopsia* de los griegos (Hartog 71-89; Lozano 15-39).

Frente a un concepto aristocráctico de la historia, Bernal opone un concepto "popularista", en expresión de R. Iglesia (61 y ss), que además de un punto de vista diferente, lleva consigo un estilo distinto, tema que se convierte también en tópico en Fernández de Oviedo, por citar un caso. Al estilo elegante de los humanistas se opone el que corresponde a la verdad de los hechos.

Bernal Díaz, como actor y testigo, escribe desde la primera persona del plural, aunque en muchas ocasiones aparece el *yo*. Señala Emile Benveniste que el relato histórico excluye cualquier forma lingüística "autobiográfica", así como el tiempo presente, ya que la enunciación histórica corresponde a la tercera persona y a los tiempos del pasado. A pesar de ello, indica que sería interesante comprobar los efectos de estilo que nacen del contraste entre el tono del relato, que se quiere objetivo, y la expresión empleada, el perfecto en primera persona, forma autobiográfica por excelencia. El perfecto establece un lazo vivo entre el suceso pasado y el presente

en el que encuentra lugar su evocación (Benveniste, 244). Bajo la primera persona del plural subyace la idea de que la conquista fue llevada a cabo por un grupo, los "verdaderos conquistadores", que actúan colectiva e individualmente. Bernal Díaz hace referencia a sí mismo en muchos lugares de la obra, que empieza desde la primera persona del singula, "En el año de 1514 salí de Castilla"; se individualiza en su trato con Cortés, e incluso Moctezuma sobe su nombre. Donde alcanza mayor exasperación es al final, en el capítulo CCX, antes de iniciar el diálogo con la Fama; al orgullo jactancioso y algo ingenuo, se une su actitud de permanente resentimiento. En él se pasa del plural al singular: "nunca . . . ha habido hombres que más reinos y señoríos hayan ganado, como nosotros los verdaderos conquistadores, para nuestro rey y señor, y entre los fuertes conquistadores mis compañeros, puesto que los hubo muy esforzados, a mi me tenían en cuenta dellos, y el más antiguo de todos; y digo otra vez que yo, yo, yo lo digo tantas veces, que yo soy el más antiguo y he servido como muy buen soldado a su majestad" (651–2).

La perspectiva elegida por Bernal Díaz del Castillo es la del personaje presente en la acción, en que un testigo, a veces protagonista, cuenta la historia del héroe, en este caso colectivo. Esto implica, como señala J. Lozano que, un sujeto que escribe *su* historia, "es una historia singular referencializada a un sujeto singular que se inscribe en el relato mismo como productor del relato y de la acción que el relato narra. En este tipo de relato, la narratividad está subordinada a la posición explícita, en el relato mismo, de un sujeto narrador que dice 'yo'." (206). Como es testigo de vista no es un narrador ominsciente, de ahí que a menudo aluda a la falta de información sobre un suceso determinado, o al olvido. Este tipo de narración, más o menos pura, hace que se recurra en muy pocas ocasiones al diálogo. Dejando a un lado la vigorosa personalidad de nuestro autor, está claro que el texto gana en veracidad y persuasión al ser narrado desde la primera persona, pero necesita de otros medios. Bernal Díaz del Castillo no puede echar mano de un estilo noble, el que convendría a la grandeza de los hechos, para el que se necesita una habilidad retórica que no posee; por otro lado, no puede narrar en el tosco lenguaje de la epístola de un soldado. Bernal Díaz del Castillo, además, necesita que su recuento de hazañas tenga un alto grado de comprobabilidad, por ello se ha hablado de "crónica personalizada" o de "memorial". De ahí que se le plantee constantemente el problema de cómo narrar y organizar el inmenso caudal de sus recuerdos y lecturas.

Nuestro soldado se preocupa por el orden de la materia. Los preceptista de la historia hacían hincapié en que todo debía contribuir a formar una unidad, hermosa y agradable. Este es el propósito de Gómara, que dice en el prólogo: "Contar cuándo, dónde y quién hizo una cosa, bien se acierta; empero decir cómo, es dificultoso; y así, siempre suele haber diferencia. Por tanto, debe contentar quien lee historias de saber lo que

desea en suma y verdadero, teniendo por cierto que particularizar las cosas es engañoso y aun odioso . . . la brevedad a todos aplace" (155).

Bernal Díaz del Castillo no practica la retórica de la brevedad, pero cuando ya se cansa de describir combates, dice: "e no lo pongo aquí por capítulos lo que cada día hacíamos, porque me parece que sería de gran prolijidad o sería cosa para nunca acabar, y parecería a los libros de Amadís e de otros de caballería" (384). Quiere separarse de las historias fingidas no sólo por su materia, sino también por su forma. Es sabido que *Amadís* es un punto de referencia para dar cuenta de lo desconocido, así en el conocido fragmento de la visión de México-Tenochtitlán (Gilman), o en la utilización de un léxico caballeresco. Incluso Sam Guyler ha apuntado la equivalencia entre Cortés y Amadís. Con todo no hay que olvidar que este tipo de lenguaje aparece también en otras crónicas e historias, de modo que la relación entre ambos géneros es doble. Díaz del Castillo, además, utiliza muchas de las técnicas de los libros de caballeria en la organización de la materia.

Folgelquist (129) señala que Amadís queda destacado a partir de los primeros capítulos del movimiento de vidas individuales, pero que es al mismo tiempo el progreso colectivo de toda una generación. Este modo es el elemental de la crónica, de modo que Montalvo cumple su papel de historiador. Frida Weber ha destacado lo que denomina un "sentido in crescendo" en el *Amadís*, que va dando cierto sentido de defensa territorial a las aventuras. El ascenso de Amadís es también el de sus compañeros, a la vez que se produce la caída de Lisuarte. Algo semejante encontramos en la *Historia verdadera*, pero con la diferencia de que el héroe no es solamente Cortés, aunque no se discuta su liderazgo, sino el grupo de "verdaderos conquistadores" que alcanza la misma importancia que la del héroe solitario que retrató Gómara. En nuestro texto se produce cierta degradación de Cortés, al acumular Bernal Díaz insinuaciones negativas, sobre todo en lo relativo a su avaricia. La figura de Cortés está vista con ironía en muchas ocasiones y con cierta ambigüedad. El declive y la caída de su poder se refleja claramente en la expedición de Higueras, llena de negros presagios, que es el reverso de la toma de México. También en nuestra historia tenemos los villanos, representados de modo simplista por Diego Velázquez y el obispo de Burgos, entre otros, dejando de lado los indios belicosos.

Recientemente, estudios como los de S. Guyler, A. Taylor o R. Brody, han puesto de manifiesto que la *Historia verdadera* sí que responde a una estructura, frente a la consideración de obra sin plan. Es claro que en muchos momentos resulta difusa y reiterativa; sobre todo después de la caída de Tenochtitlán la unidad parece perderse. Señala Guyler que si hacemos un cotejo de fechas y proporción de los capítulos se puede concluir, en líneas generales, que la *Historia verdadera* consiste estructural-

mente en dos elementos principales: la biografía y narración de una serie de sucesos, que están presentes a lo largo de toda la obra. Hasta la caída de México el elemento biográfico está subordinado a la narración de sucesos, y a partir de ahí, sucede lo contrario. Además, Bernal Díaz no escribió sobre *todo* de forma indiscriminada. Sus digresiones y comentarios tangenciales son parte de su técnica narrativa.

La *Historia verdadera* comienza con la salida de Castilla de su autor. En este punto ya se diferencia de la de Gómara, que de acuerdo con su concepto aristocrático de la historia, comienza por la genealogía y nacimiento de Cortés y termina con su muerte. Se plantea el problema del comienzo, medio y fin. La preceptiva recomendaba que la historia, a diferencia de la poesía, empezara siempre por el principio, lo que hacen ambos cronistas. El hecho de que la perspectiva adoptada sea diferente va a traer consecuencias no sólo ideológicas sino estructurales. Gómara, como más tarde Solís, apenas se preocupa de dar cuenta de otros hechos que los llevados a cabo por su héroe; Bernal Díaz intenta hacer lo contrario, por ello en él va a tener mucha mayor importancia la amplificación. Bernal acumula detalles y pequeños motivos que rompen el hilo del relato. No es que Gómara, Argensola o Solís no introduzcan digresiones, que estaban justificadas por la preceptiva; lo que sucede es que en Bernal Díaz del Castillo son mucho más abundantes. Las constantes salidas del orden casi siempre son indicadas, lo que implica cierto dominio de la materia, que se ramifica.

Roland Barthes 37–43explica que los signos que denotan la presencia del protagonista en el acto de la enunciación se pueden referir al lector o al emisor. Tienen interés ahora los signos de organización del discurso en los que el enunciante se manifiesta directamente en el enunciado, que de algún modo fusionan el yo o el nosotros historiográfico con el histórico. En estos casos Díaz del Castillo mantiene una especie de diálogo con los lectores, a los que suele llamar "curiosos", y al final de la obra "licenciados". Bernal Díaz del Castillo se da cuenta de los posibles reproches y preguntas que le pueden hacer a su texto y trata de resolverlos cautamente en la misma escritura. Para ello utiliza fórmulas del tipo "y por que los lectores sepan", "miren los curiosos lectores", "digan ahora todos los caballeros que desto del militar entienden".

La presencia del autor se hace palpable en fórmulas retrospectivas y prospectivas. Con este tipo de intervenciones se van trazando las líneas temporales que constituyen la disposición interna de la materia narrativa, a la vez que se establecen relaciones con el tiempo del relato. Gerard Genette (82) llama *prolepsis* a cualquier maniobra narrativa consistente en contar o evocar un suceso ulterior, y señala que el relato en primera personal se presta mejor que ningún otro a la anticipación, ya que autoriza al narrador a aludir al futuro y particularmente a su situación presente.

Estas fórmulas sirven también para poner en antecedentes al lector, y la explicación de los hechos viene siempre dada después. En muchos casos resultan amplificatorias o abren períodos amplifactorios, por ejemplo:

> Y aunque vaya muy fuera de mi relación y pase adelante, es por lo que ahora diré, que al cabo de dos años alcanzamos a saber todo lo que por mí aquí dicho de las cartas de Cortés y del Albornoz; porque lo escribió Martín Cortés, de la corte; y para que sepan los curiosos lectores cómo siempre tenía por costumbre el mismo Albornoz de escribir a su majestad lo que no pasó. (506)

En la mayoría de las ocasiones utiliza fórmulas de cierre de capítulo y anuncia la materia del siguiente: "y lo que allí se hizo lo diré adelante", "pasemos adelante, e diremos cómo acordamos ir a México". Otras veces la anticipación es mayor, como en el largo anuncio de la ciudad de México. Estas fórmulas no favorecen la tensión narrativa.

Las fórmulas retrospectivas, la *analepsis*, hacen alusión a lo contado anteriormente y sirven de recuerdo al lector. En algunas ocasiones Bernal Díaz del Castillo hace un resumen de los sucesos anteriores cuando tiene que contar algo relacionado con ellos o que es su consecuencia directa. Es decir, las "necesarias recapitulaciones" que debe hacer el historiador para no perder el orden. Al comienzo del capítulo puede aparecer un impreciso "ya he dicho que" o en forma más desarrollada "Hay necesidad que algunas cosas desta relación vuelvan muy atrás, para que se entienda bien lo que se escribe".

Por otra parte, con el "acuérdome", y el "dirán que siempre salgo de orden al mejor tiempo por contar cuentos viejos", y otras fórmulas, Díaz del Castillo introduce recuerdos, generalmente referidos a su persona, o informa de lo que le ocurrió a un personaje en el futuro. En varias ocasiones se opone el pasado al tiempo de la escritura. Un caso muy claro es el siguiente: "y yo dije a mi compañero que se quedase en el puesto, que en aquella sazón no me pesaban los pies como ahora, que soy viejo" (79). La participación activa por parte del historiador en el acontecimiento histórico explica la inclusión de datos autobiográficos esparcidos en su obra. Las referencias a la intensidad del recuerdo actual autentifican el relato del pasado y producen una asincronía. Casi siempre están justificadas por una motivación de lograr mayor veracidad, invocando cada vez las cosas como han sido vividas y como son recordadas.

Las apelaciones al lector se hacen también cuando se acude al tópico de la *brevitas*, que según la retórica clásica es una de las "virtutes narrationes". Frente a la virtud de la brevedad ejercida por López de Gómara, en la *Historia verdadera* no pasa de ser una fórmula con la que su autor intenta salvar distintos problemas, e incluso tiene una función explanatoria o, como señala R. Brody, irónica (327–8). Así, Bernal Díaz recurre a ella

para evitar al lector la narración prolija de los hechos o cosas similares ya descritos, como es el caso de las batallas:

> Y porque ya estoy harto de escribir batallas, y más cansado y herido estaba de me hallar en ellas, y a los lectores les parecerá prolijidad recitarlas tantas veces, ya he dicho que no puede ser menos, porque en noventa y tres días siempre batallábamos a la continua, mas de aquí adelante, si lo pudiere excusar, no lo traería tanto a la memoria en esta mi relación. (399)

Frente a la *abreviatio* está la *amplificatio*, que, como indica E. Faral (62 y ss), era la principal tarea del escritor medieval. La tendencia de los autores a alargar el relato lleva consigo, lógicamente, consecuencias estructurales, sobre todo en obras tan extensas como los libros de caballería o en nuestra historia, cuya estructura tiende a ser digresiva y episódica. W. Ryding (65-66) distingue dos tipos de amplificación: la retórica y la material. En el primer caso el escritor cuenta la historia tal como la oyó o leyó reproduciendo los hechos en el mismo orden, con descripciones detalladas de personajes, lugares, conversaciones. La amplificación material permite la inserción de motivos procedentes de otros géneros coetáneos. En ella podemos incluir tanto los romances intercalados, como, por ejemplo, la descripción de la fiesta y banquete que se celebraron en México cuando las vistas de Aguas-Muertas, que podría estar incluida en cualquier obra del género caballeresco.

Otro motivo, éste estructural, que puede incluirse en la amplificación material es el de la profecía. En la *Historia verdadera* encontramos en primer lugar al loco Cervantes, que anuncia a Diego Velázquez el alzamiento de Cortés: "A la gala de mi amo; Diego, Diego, ¿qué capitán has elegido? Que es de Medellín de Extremadura, capitán de gran ventura. Mas temo, Diego, no se alce con el armada, que le juzgo muy gran varón en sus cosas." (37). Bernal Díaz culpa a los amigos de Velázquez de haber pagado al truhán para que dijera sus malicias. Ni Gómara ni Solís dan cuenta del episodio, aunque lo hacen del viejo Juan de Millán, "que profesaba la astrología", del que también habla Bernal y que advierte a Velázquez. Otra profecía es la del astrólogo Botello, el nigromántico, que aconsejó a Cortés que se marchasen esa misma noche de México. Ni Díaz del Castillo ni Gómara ni Solís dieron crédito a la profecía, aunque si lo hizo Cortés. Bernal Díaz del Castillo comenta con ironía que "al astrólogo Botello no le aprovechó su astrología que también allí murió con su caballo" [286].

Al lado de estas profecías, que no hay que olvidar que eran un elemento constitutivo de la historia, están las de los mexicanos. No es necesario insistir en ellas: la creencia de que vendrían del Este hombres blancos que se apoderarían de su imperio, los signos anunciadores, el considerar al

principio que los españoles eran teules, etc., de las que dan cuenta tanto las relaciones indígenas como las españolas. A esto se añade el capítulo CCXIIbis que trata de las señales del cielo, cataclismos naturales, una tempestad en la que llovieron sapos y que fue achacada a una blasfemia proferida por doña Beatriz de la Cueva, mujer del adelantado Pedro de Alvarado, al creer que éste había muerto.

Otro tipo de amplificación es la retórica, que se sirve de la descripción para alargar el texto. Al principio, Bernal Díaz ve con ojos asombrados las nuevas tierras y se detiene sobre todo en la descripción de vestidos y armas de los indios, y en la de los adoratorios, que desaparecen al avanzar la escritura. En muchas ocasiones para acercar lo desconocido a lo conocido, utiliza a Castilla como término de comparación, práctica común para resolver problemas de descripción. Lo que apenas hay en la obra de Bernal Díaz es la presencia de la naturaleza y del paisaje. Tenemos la visión del Popocateptl y la dureza de las selvas de Guatemala, pero siempre considerados en función de la acción. En cambio, los diversos aposentos del palacio de Moctezuma están vistos con detalle, así como sus costumbres.

Algo más detalladas son las descripciones de los personajes. Además de las noticias que va dando sobre Cortés y sus capitanes, dedica el capítulo CCVI a las "estaturas y proporciones y edades que tuvieron ciertos capitanes valerosos y fuertes soldados que fueron de Cortés". La figura del capitán está vista con ambigüedad y en ocasiones se sirve de refranes para la caracterización psicológica ("cabra coja no tenga siesta", "tu me lo pides, yo me lo quiero"). Cuando Cortés entra en la historia, en el capítulo XIX, se le ve como un "buen hidalgo", se menciona a sus padres, se alude a su buena situación en Cuba, a su boda con Catalina Suárez Pacheco. Pero la primera descripción la ofrece en el capítulo siguiente, donde lo muestra preocupado por su persona, en la que gasta más de lo debido. Después del hundimiento moral que se produce en la expedición de Higueras, lo vemos nuevamente alzado en Castilla al concedérsele el título de Marqués del Valle. Muere allí a los 62 años. La descripción más completa está en el capítulo XXIV, y en ella se sigue el plan retórico. Primero lo físico y luego lo moral, y en el orden apropiado: de arriba abajo. La situación de la descripción de Cortés al final de la obra corresponde al lugar donde solía ir en las historias, aunque Jerónimo de San José recomienda que se haga al principio para conocer de antemano el carácter de los personajes.

La alternancia es considerada como una forma de la *digressio* (Ryding; Vinaver, 80). El autor se sirve de esta técnica para amplificar el texto; por medio de ella se alarga la narración presentando, por ejemplo, nuevos personajes a los que se asigna uno o varios capítulos. Para Tzvetan Todorov (72) la alternancia es, junto al encadenamiento y a la inserción, un procedimiento más del que dispone el autor para relacionar una, dos o más

historias ocurridas en distintos espacios, en la mayoría de casos en tiempos simultáneos, contadas interrumpidamente para ser recogidas luego. Del mismo modo, para Armando Durán, la alternancia o entrelazamiento es una forma de la *amplificatio* (126–7). El problema de cómo contar sucesos ocurridos en espacios diferentes y al mismo tiempo se le plantea constantemente a Bernal Díaz, que aunque no quiere salirse del orden cronológico, en muchas ocasiones se ve obligado a ello. Casi siempre lo advierte con fórmulas de este tipo: "y porque en una sazón acontecían tres o cuatro cosas, no puedo seguir la relación y materia de lo que voy hablando por dejar de decir lo que más viene al propósito; y a esta causa no me culpe porque salgo y me aparto de la orden por decir lo que más adelante pasa" (106). En estas ocasiones, Bernal Díaz del Castillo suele dedicar un capítulo a la acción de cada personaje; las fórmulas cierran el capítulo anterior y a veces reaparecen en el que se produce la alternancia. Excepto en acciones muy extensas, cada capítulo, sobre todo hasta la toma de México, suele corresponder a una acción.

Es difícil separar la alternancia del entrelazamiento. Para pasar de un personaje a otro, por ejemplo, el autor puede hacerlo sin aludir al hecho de la transición o bien justificarla utilizando fórmulas del tipo "dejar . . . volver", que advierten al lector del cambio que se opera. Estas técnicas, que se encuentran en los libros de caballerías, han sido estudiadas por Frida Weber (30–2) en el *Amadís*, y son uno de los medios para otorgar a la novela una configuración formal similar a la de los textos históricos. La fórmula "dejar . . . volver" es un nexo característico de la historia en prosa, como sucede en la *Primera crónica general*, y en verso, como es el caso del *Poema de Alfonso Oncena*, pero también aparecen en la prosa artúrica. La *Historia verdadera* está llena de digresiones de este tipo y a cada paso encontramos estas fórmulas con muy pocas variaciones, que suelen ir al final de la digresión. Este tipo de entrelazamiento hace que en muchas ocasiones se haga referencia al lector.

Como ejemplo de digresión que introduce un nuevo personaje, podemos considerar el capítulo XXXVII, en el que se se presenta a doña Marina, anunciada en el XXXVI: "Antes que más meta mano en lo del gran Moctezuma y su gran México y mexicanos quiero decir lo de doña Marina, cómo desde su niñez fue gran señora de pueblos y vasallos, y es desta manera" (1982: 69). En el capítulo siguiente narra la truculenta historia de cómo fue abandonada por su madre y su nuevo marido a los indios de Xicalago, y la anagnórisis final. También adelanta lo que sucedió después: tuvo un hijo con Cortés y fue casada con Juan Jaramillo. La historia de la Malinche le recuerda la de José contada en la Biblia. Esta nueva digresión no lleva otra marca que la conjunción: "y esto me parece que quiere remedar", pero en cuanto la termina utiliza la fórmula de entrelazamiento:

"E volviendo a nuestra materia". Finalmente, este capítulo se cierra con otra fórmula para enlazar con el anterior al que acabamos de leer: "Donde lo dejaré y volveré a decir".

En resumen, la verdad histórica para Bernal Díaz se basa en lo visto y lo vivido, por lo que se quiere apartar tanto de los cronistas que escriben "por relación" como de las historias fingidas; pero, paradójicamente, al carecer de modelos, tiene que echar mano de técnicas procedentes de los libros de caballerias. Las relaciones entre historia verdadera y fingida son muy complejas, porque estos procedimientos— además de otros no mencionados como el uso del superlativo, el sobrepujamiento, etc.— se utilizan también en la historiografía medieval. Lo que si parece evidente es que Bernal Díaz del Castillo es un escritor arcaizante y no sólo por la reiteración de alugnas expresiones entonces ya en desuso, sino por el modo de organizar la materia. Dan unidad a esta narración digresiva, además de las técnicas consideradas, la repetición de obsesiones, las acciones de descubrir, conquistar y poblar. Y, por encima de todo ello, la constante presencia del narrador testigo Bernal Díaz del Castillo, "vecino y regidor de Santiago de Guatemala, y natural de la muy noble e insigne y muy nombrada villa de Medina del Campo" (640).

Rosa Pellicer
Universidad de Zaragoza

BIBLIOGRAFIA

Barthes, R. y otros, "El discurso de la historia". En *Estructuralismo y literatura* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970). 35-50.

Benveniste, E. "Les relations de temps dans le verbe français". En *Problèmes de linguistique générale (Paris: Gallimard, 1981): 237-250.*

Brody, R. "Bernal's Strategies". Hispanic Review; vol. 55:3 (summer 1987): 323-336.

Collingwood, R. D. *La idea de la historia*. México: FCE, 1965.

Díaz del Castillo, B. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed. de C. Sáenz de Santamaría. Madrid: CSIC, 1982.

Duran, A. *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*. Madrid: Gredos, 1973.

Faral, E. *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*. Paris: Librairie Honoré Champion Editeur, 1958.

Folgelquist, J. D. *"El Amadís" y el género de la historia fingida*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982.

Frankl, V. *El "Antijovio" de González Jiménez de Quesada y las concepciones de realidad y verdad en la época de la contrarreforma y del manierismo*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1963.

Genette, G. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.

Gilman, S. "Bernal Díaz del Castillo and *Amadís de Gaula: Studia Philologica Homenaje a Dámaso Alonso* (Madrid: Gredos, 1961) II: 93-113.

Guyler, S. L. *A Literary and Historiographic Analysis of Bernal Díaz del Castillo's "Historia verdadera de la conquista de la Nueva España"*. Ann Arbor: University Microfilm International, 1983.

Hartog, F. "El ojo del historiador y la voz de la historia". En T. Todorov y otros, *Cruce de culturas y mestizaje cultural* (Madrid: Júcar Universidad, 1988): 71–89.
Iglesia, R. *El hombre Colón y otros ensayos*. México: El Colegio de México, 1944.
Leonard, I. A. *Los libros del conquistador*. México: FCE, 1979.
Lopez de Gomara, F. *Hispania Vitrix. Primera y segunda parte de la historia general de las Indias*. Madrid: BAE XXII, 1925.
Lozano, J. *El discurso histórico*. Madrid: Alianza Universidad, 1987.
Rodriguez de Montalvo. G. *Amadís de Gaula*. Ed. de J. M. Cacho. vol. I Madrid: Cátedra, 1987.
Ryding, W. *Structure in Medieval Narrative*. The Hague-París: Mouton, 1971.
Vinaver, E. *The Rise of Romance*. Oxford: The Clarendon Press, 1971.
Taylor, A. *Análisis del "discurso histórico" en Bernal Díaz del Castillo*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1985.
Todorov, T. *Litterature et signification*. Paris: Larousse, 1967.
Weber, F. "Estructura novelesca del *Amadís de Gaula*" *Revista de Literaturas Modernas* (Mendoza) 5 (1967): 29–54.
White, H. *Topics of discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press, 1978.

Mester, Vol. xviii, No. 2 (Fall, 1989)

La defensa de la mujer como intelectual en Teresa de Cartagena y Sor Juana Inés de la Cruz

> *Desde que comencé a escribir versos me preocupaba a veces la intermitencia que ocurría a pesar mío, en el impulso para escribirlos. Este no dependía de mi voluntad, sino que se presentaba cuando quería; una experiencia inaplacable, una necesidad expresiva, eran por lo general, su punto de arranque.*[1]
>
> —Luis Cernuda

No es necesario, en el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, ninguna introducción para indentificarla; de todos es sabido que su figura ocupa la cumbre de la literatura barroca colonial. No está de más, en cambio, en el caso de Teresa de Cartagena, refrescar la memoria con unos pocos datos sobre su persona y su contexto: Teresa de Cartagena escribe en la segunda mitad del siglo XV; era nieta del rabí converso Pablo de Santa María, quien llegó a ser obispo de Burgos después de su conversión. Pertenecía esta monja, como ha demostrado Francisco Cantera Burgos, a una destacadísma familia en la cultura y en la política castellana del siglo XV.[2]

No consta, por lo que sabemos hasta hoy, que sor Juana hubiera leído directamente a Teresa de Cartagena, la primera monja y la primera mujer también que escribe en español con afán literario.[3] Sin embargo, entre ambas escritoras, hay un tema común obsesivo: la defensa de la mujer como ser intelectual. Hasta Teresa de Cartagena dominaban los detractores de la mujer y aún siguieron dominando siglos después de ella, como sin duda lo hicieron en el México colonial de sor Juana. Por los tiempos de Teresa de Cartagena, corriendo la segunda mitad del siglo XV, habían aparecido también varones defensores de la mujer como ser de dignidad.[4] Sin embargo, era una defensa en la que se exaltaba una imagen tradicional y conservadora de la mujer. Se alababa su belleza, su calidad de esposa o de

madre y cualidades semejantes. Pero nunca había cabido en los hombres empezar a apreciar y consentir la faceta intelectual de la mujer. Por eso, cuando Teresa de Cartagena se lanza a escribir sus dos tratados religiosos, *Arboleda de los enfermos* y *Admiraçion operum dey*, pone la primera piedra en lo que será una transformación básica de la sociedad occidental; con ella aparece la mujer como ser pensante que va poco a poco luchando contra los estigmas que los aristotélicos y los Santos Padres le habían puesto. Si fue osadía en Teresa de Cartagena escribir un tratado religioso, más aún lo fue el hecho de convertir ese tratado en una defensa agudísima de la mujer, hecha a base de argumentos escolásticos, como hará sor Juana también, en la *Respuesta a sor Filotea.*[5] Dadas las circunstancias que creaba una sociedad rígidamente católica, tanto Teresa de Cartagena como sor Juana tuvieron que defender sus derechos desde una retórica cristiana. Las dos se dieron excelente maña para manipular la flexible argumentación escolástica y presentarle batalla a los predicadores que las denigraban. En ambas monjas el argumento fuerte fue el de que escribían por gracia de Dios y sólo por su voluntad. Problema de intertextualidad o no, lo cierto es que ambas usaron muchos argumentos más en común; sor Juana, sirviéndose de una erudición clásica que no tuvo Teresa de Cartagena[6], y con más sutilidad y destreza en los argumentos. Lo que en la española fue prosa rígida de pensamiento y forma medievales, en sor Juana se convierte en pleno barroquismo conceptista y culterano. Salvando esas distancias de estilo y formación que pusieron más de dos siglos entre ambas, las dos monjas usaron idéntico marco escolástico para el debate, y se enfrentaron a los mismos problemas. Ambas, por lo demás, usaron del tópico de modestia habitual en la literatura medieval y de los siglos de oro y añadieron a ese tópico su estado femenino, que daba aun más razón de ser a su modestia; Teresa escribía dirigiéndose a Dios: "que vea yo la luz la qual la mi tinebrosa e *mugeril ynorançia* sea alumbrada de los rayos de la tu muy alta prudencia" (II 133),[7] y sor Juana lo repite más o menos dirigiéndose al obispo de Puebla: "¿Por ventura soy más que *una pobre monja*, la más mínima criatura del mundo y la más indigna de ocupar vuestra atención?" (827) Teresa de Cartagena llegaba, como se verá más adelante, a la conclusión de que la causa por la que los hombres se admiraban tanto de que una mujer hubiera sigo capaz de escribir un tratado religioso era porque no estaban acostumbrados, y porque no se había enseñado a las mujeres tradicionalmente. Más de dos siglos después, sor Juana reconoce que está haciendo, al escribir, algo no admitido en las costumbres de los hombres, "¿cómo me atreviera yo a tomarlo [escribir sobre lo sagrado] en *mis indignas manos, repugnándolo el sexo*, la edad *y sobre todo las costumbres*? Y así confieso que muchas veces este temor me ha quitado la pluma de la mano" (829). Y con ese temor sin duda, reitera sor Juana el tópico de modestia con que quiere captar la benevolencia del lector masculino, "¿qué

podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina?" (838). Ahora bien, detrás de la humildad, la defensa: filosofías de cocina, sí, pero valiosas hasta el punto de que "si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito" (839).

Por su parte, los dos tratados mencionados de Teresa de Cartagena se convierten en un pretexto para defender la triple debilidad de su condición, esto es, débil por mujer, por enferma, y por escritora. No hay en sus tratados elemento que no aluda directa o indirectamente a esa trible marginación. Ella parte de una realidad obstáculo dada: para ella el concepto de "recogimiento,"[8] ha sido antes que nada el resultado del aislamiento físico que su sordera le ha producido; enfermedad a la que ha seguido, según nos deja ver ella misma, un duro aislamiento social y hasta familiar: "la salut nos desampara, los amigos nos olvidan, los parientes se enojan, e aun la propia madre se enoja con la hija enferma, y el propio padre aborresçe al hijo que con continuas dolençias le ocupare la posada" (I 63). Parece que Teresa de Cartagena, como posiblemente sor Juana, no huya del mundo por elección; simplemente el mundo no le deja otra opción por su sordera, aunque se refleja en su obra un desesperado afán por comunicarse: "yo hasta aquí quería e non podía enplear mi tiempo en las conversaciones seglares" (I 43). Pero su sordera no le permitía las relaciones sociales:

> ca segunt la calidat de mi pasión [su sordera], si bien lo mirades, más sola me verés en compañia de muchos que non cuando sola me retraigo a mi çelda. Es esta la causa: quando estoy sola, soy acompañada de mi mesma e de ese pobre sentido que tengo, pero quando en compañia de otrie me veo, yo soy desamparada del todo, ca nin gozo del consorçio o fabla de aquellos, nin de mi mesma me puedo aprovechar (I 39).

Lo que sí ocurre es que tal vez ese aislamiento debido a su enfermedad crea las circunstancias propicias para que se surja lo que Marichal ha llamado con acierto una "perspectiva interiorizadora"[9] en la literatura. A ese tema de su sordera se dedica obsesivamente el primer tratado, *Arboleda de los enfermos*. Mucho más interestante para establecer un paralelo con sor Juana es su segundo tratado, *Admiraçion operum dey*. Esta obra se convierte en el primer tratado de defensa de la mujer como intelectual, escrito por una mujer y dirigido a otra mujer, a la esposa del famoso poeta Gómez Manrique. Sor Juana se dirigirá también a un personaje femenino por más que fingido. Para Teresa de Cartagena la escritura se convierte, a falta de oído, en su único vínculo con el mundo, del mismo modo que fue para sor Juana único lazo de comunicación con Europa y con decenas de humanistas. Tanto a una como a otra les consolaría de su soledad la esmerada formación cultural que tuvieron; Teresa porque perteneció a la familiar de los Santa María, una de las familias, de origen converso, más

poderosas e influyentes en la Iglesia y la política del siglo XV español. Con esa formación y "su propria experiencia" acomete la apología de la mujer como escritora, utilizando sagazmente la forma de un tratado religioso. Pero en realidad, la *Admiraçión operum dey*, desde el título mismo, tenía un fin claro: justificarse y defenderse ante los varones que la acusaban de escribir un tratado religioso siendo mujer, y le hacían, además, la rara acusación del mundo medieval de falta de originalidad, según deducimos de sus palabras: "Dios de la verdad sabe que yo no ove otro maestro ni me consejé con otro alguno letrado, ni lo trasladé de libros, como algunas personas con su maliciosa admiración suelen dezir" (II 131). El título, en español *Admiración de las cosas de Dios*, se refiere en particular a la obra que Dios realiza cuando, por su gracia, dota a una mujer de ingenio para ser escritora. Teresa de Cartagena elige desde el primer momento un silogismo ortodoxo e irrefutable para contestar a sus detractores; silogismo que podemos parafrasear así: Dios es omnipotente; Dios ha creado a la mujer; en consecuencia, Dios puede crear a la mujer con todos los dones que El quiera. Estos argumentos van además acompañados de ejemplos bíblicos, como el de Judit, a quien también sor Juana cita en su favor. En palabras de la monja de los Santa María, "el que pudo e puede enxerir las çiencias en el entendimiento de los onbres, sy quiere puede enxerirlas en le entendimito de las mujeres" (II 113). A continuación Teresa de Cartagena discute sobre qué es lo que realmente diferencia al hombre de la mujer, hasta llegar a la conclusión de que la diferencia crucial radica en la mayor fortaleza física del varón que, en realidad, no es de hecho una superioridad, sino un balanceado de opuestos necesarios para que la humanidad sobreviva:

> E asy que si plogo a Dios de fazer el sexo veril o varonil robusto e valiente y el femíneo flaco e de pequeño vigor, no es de creer que lo hizo por dar más aventaja o eçelencia al un estado que al otro, mas solamente yo creo que por el respecto ya dicho, conviene a saber: porque ayudando lo uno a lo ál, fuese conservada la natura umana e advertiesen las maravillosas obras de la su onipotencia e sabiduria e bondad (II 118).

Incluso, si se tratara de discutir quién es superior a quién, Teresa ha cavilado otro silogismo infalible para tal caso: si Dios creó a Eva para ayudar a Adán a que no se sintiera solo, Adán es, de ese modo, —deduce la escritora—, "el ayudado" y Eva "la ayudadora;" la conclusión se la deja Teresa de Cartagena al lector: "bien se podría arguir quál es de mayor vigor, el ayudado o el ayudador: ya vedes lo que responde la razón" (II 118). Por si fuera poco, también la mujer puede ser fuerte con las armas como lo fue Judit, aunque lo que corresponde propiamente a las mujeres, según Teresa de Cartagena lo expresa, es su calidad como ser elocuente e

inteligente que puede usar con destreza la pluma en vez de las armas: "manifiesto es que más a mano viene a la hembra ser elocuente que no ser fuerte . . . e más ligera cosa le será usar de la péñola que del espada" (II 120). No está diciendo que la mujer use sus cualidades domésticas ni siquiera de madre, sino solamente las intelectuales. Esas son ideas que difícilmente cabían en la mente de ningún hombre de su tiempo, y sin duda debieron causarle problemas, aunque la única información que tenemos sobre los ataques de los hombres a sus obras es la que nos proporciona la propia monja. Los hombres deben saber que Dios es quien ha hecho de ella una escritora, y quien tiene el poder, si le place, de hacer de las mujeres seres más dotados para las letras que los mismos hombres:

> Asy que deben notar los prudentes varones que aquel que dio yndustria e graçia a Judit para fazeer un tan maravilloso acto, bien puede dar yndustria o entendimiento e graçia a cualquier hembra para fazer lo que a otras mujeres, o por ventura algunos del estado varonil no sabrían (II 120).

Teresa de Cartagena concluye, con gran sentido de la realidad que, en todo caso, las diferencias entre el hombre y la mujer en lo que toca a las letras, ha sido por costumbre y no por naturaleza, es decir, ha sido porque las mujeres no han sido educadas tradicionalmente para el conocimiento:

> Asy que, muy venturosa señora, no me paresçe c'ay otra causa deste maravillar que los prudentes varones se maravillan, salvo aquélla que en el comienço deste breve tratado es dicha, conviene a saber: no ser usado en el estado femíneo este acto de componer libros e tractados, ca todas las cosas nuevas e non acostumbradas syenpre causan admiración (II 121).

A mediados del siglo XV, Teresa de Cartagena escribe al amparo de la voluntad divina. Todavía más de doscientos años después la mujer que escribe deberá defenderse de la misma forma frente a ataques semejantes. El eco de Teresa de Cartagena suena, casi al pie de la letra, en sor Juana en 1691:

> El escribir nunca ha sido dictamen propio, sino fuerza ajena; que les pudiera decir con verdad: *Vos me coegistis* [. . .] ni ajenas reprensiones —que he hecho no pocas,— han bastado para que deje de seguir este natural impulso que Dios puso en mí: Su Majestad sabe por qué y para qué (829-830).

Sor Juana también se ha dado cuenta de que sólo mediante un convincente o cuando menos diestro uso del silogismo, podrá defender la capacidad intelectual de la mujer de las degradaciones masculinas. Consciente, pues, de cuál debe ser el arma utilizada para su defensa, se dispone a emplearla, "que a mí me importa, primero averiguar la forma de este silogismo"

(816). De ese modo profesional combate al padre Vieyra, en su *Carta atenagórica*; y de la misma forma arguye en la *Respuesta* aunque en otro contexto. Como Teresa de Cartagena, sor Juana asume que si Dios es la fuente de conocimiento, el mismo derecho tienen las mujeres que los hombres a disfrutarlo; y con esa idea se dirige a quienes no les ha gustado su crítica al padre Vieyra en su *Carta atenagórica*: "Mi entendimiento tal cual ¿no es tan libre como el suyo [el de Vieyra], pues viene de un solo solar?" (844). Tenemos aquí otra vez subrayada la idea de la igualdad de los sexos para el conocimiento, pues el saber no es en ningún caso sexuado: "De una mujer se convencen / todos los sabios de Egipto, / para prueba de que el sexo / no es esencia en lo entendido" (villancico 317).

Para que la igualdad en el conocimiento de hombres y mujeres se acepte mejor, ambas tratarán de mostrar otros ejemplos de mujeres privilegiadas en la Historia humana o sagrada con el don del ingenio y la inteligencia. Teresa de Cartagena lo tenía más difícil y sólo citó algunas mujeres bíblicas, ninguna de las cuales era en realidad un precedente suyo, sino mujeres de valor y coraje por una u otra razón, que realizaron hazañas varoniles. De ahí que Teresa, a falta de precedentes, insista tanto en que si no ha habido más mujeres escritoras es por costumbre, porque no se les ha educado para serlo. Bien es verdad que podía haberse valido de ejemplos clásicos como hace sor Juana, pero lo cierto es que la cultura de Teresa de Cartagena debió ser mucho más limitada que la de sor Juana y, como se ha dicho, no inclinada a los estudios clásicos. En cambio, sor Juana, sí traerá a colación muchos ejemplos de mujeres famosas por su ingenio y su labor intelectual. Tratará de equilibrar además los ejemplos bíblicos con los profanos. Puede decirse, incluso, que la evocación de mujeres de ingenio en la *Respuesta*, constituye, fuera del argumento de la gracia divina que se ha visto, la prueba de fuerza con que ha de convencerse a los hombres de que las mujeres pueden y han podido sobresalir en las letras hasta las cumbres más altas y que pueden ser tan doctas como los hombres "que con sólo serlo piensan que son sabios" (840). Sor Juana cita a mujeres contemporáneas famosas e inteligentes. Cita a "la Santa Madre y Madre mía Teresa" (835) —Teresa de Jesús—; y menciona a otras mujeres a las que la Iglesia ha consentido antes el escribir. Al hacerlo así sor Juana está siendo como un erudito y sagaz abogado que busca en el precedente defender su propio caso, e impedir que la condenen por algo que ya ha sido permitido a otras: "¿Cómo veremos que la Iglesia ha permitido que escriba una Gertrudis, una Teresa, una Brígida, la monja de Agreda y otras muhcas?" (843). Sor Juana interpreta a San Pablo a su favor, precisamente a quien los detractores de la mujer citaban como primera autoridad; termina pareciendo que San Pablo, junto con otros santos de la Iglesia, es el primer exhortador a que la mujer escriba: "¡Oh cuántos daños se excusaran en nuestra república si las ancianas fueran doctas como Leta,

y que supieran enseñar como manda San Pablo y mi padre San Jerónimo" (841). De especial interés para sor Juana es el ejemplo de Santa Catarina que puebla también su poesía. De las mujeres contemporáneas que cita como modelos, la más significativa, fuera de Santa Teresa, muerta un siglo antes, es la reina Cristina de Suecia, quien frecuentaba los círculos espirituales más progresistas y polémicos de fines del XVII y primeros del XVIII. En suma, sor Juana se refugia en otras mujeres famosas y al traerlas a todas en su defensa nos da la impresión de que ya existen unas mujeres que tienen una cierta conciencia de grupo, "unidas" por el hecho de ser todas intelectuales que disputan al varón el monopolio del conocimiento.

Atención aparte merece la defensa de la mujer que sor Juana añadió en su vena literaria profana. Algunas de esas mujeres ilustres se convierten en tema de sus villancicos, como Santa Catarina. Puede llegar a utilizar, como bien ha visto Rivers, la comedia de capa y espada para denunciar veladamente la diferencias sociales debidas al sexo. Así Rivers señala como caso insólito el que sor Juana haga disfrazarse de mujer al gracioso de *Los empeños de una casa*. Como la mujer era socialmente inferior al hombre, no chocaba verla disfrazada de hombre porque eso la elevaba; pero al contrario, a sor Juana se le ocurrió rebajar la imagen masculina vistiéndola de mujer y haciendo que otro hombre se enamorara del disfraz. Estas posibilidades que le ofreció a sor Juana el teatro eran impensables en el mundo de Teresa de Cartagena.

Como la monja de los Santa María, sor Juana se reconoce autodidacta, aunque confiesa más abiertamente que aquella, su afición a la lectura desde niña: "yo despiqué el deseo [de ir a la universidad] en leer muchos libros varios que tenía mi abuelo, sin que bastasen castigos ni reprensiones a estorbarlo" (830). Toda su vida siguió luego formándose en los libros: "proseguí, digo, la estudiosa tarea [. . .] sin más maestro que los mismos libros" (831).

Curiosamente ni Teresa de Cartagena ni Sor Juana citan a la Virgen como modelo cuando quieren defender la dignidad de la mujer.[10] Tal vez no la citen por una razón de sentido común: Teresa quiere defender el derecho de la mujer a escribir, y la Virgen es precisamente el modelo de la mujer tradicional, obediente y apartada de todo conocimiento activo. Esa ausencia de la Virgen diferencia marcadamente los escritos de Teresa de Cartagena de los otros defensores de la mujer, contemporáneos suyos, como Pedro de Luna, Alvaro de Luna o Diego de San Pedro. Sor Juana, por su parte, aunque cita a la Virgen en otras ocasiones —sobre todo en poesía—, cuando quiere defender otras virtudes femeninas, cuando se trata de defender su derecho al conocimiento evita también la mención de la Virgen.

Las dos monjas, como se ha visto, se mantuvieron dentro de la polémica pero también dentro de la ortodoxia. En ningún momento tocó ninguna

algún argumento peligroso por herético. Cuando más, sor Juana se permitió cultivar también una vena profana en su literatura; cosa que no podemos ver en sí misma incompatible con el estado religioso a juzgar por el prolijo número de clérigos que cultivaba esos temas desde tiempos remotos. Como Octavio Paz ha señalado, la nota de sorpresa y perplejidad la daba, en el caso de sor Juana —y por supuesto también en el de Teresa de Cartagena— el hecho de ser una mujer la que escribía, "la diferencia entre sor Juana y los otros clérigos escritores —Lope, Góngora, Calderón y tantos otros— era muy simple: ser mujer . . . A una monja cumplida se le podía prohibir lo que no se podía prohibir a un mal sacerdote."[11] Pasará mucho tiempo todavía antes de que la mujer pueda afirmar que escribe por voluntad propia y de lo que se le antoje en el inagotable mundo de la opinión. Teresa de Cartagena usó del único medio a su alcance, el tratado religioso, y lo adaptó a la medida de sus necesidades, ablandándolo unas veces con la cuita diaria de su enfermedad y soledad, a modo de diario, y armándolo otras, con toda la osadía de unas ideas nuevas, basadas en su propia experiencia, a modo de ensayo prematuro al servicio de la causa de la mujer, que era su propia causa. Sor Juana dio un paso más e incorporó los géneros profanos a la misma defensa. Ambas se señalaron como un hito imprescindible en la lucha por los derechos de la mujer.

Luis Miguel Vicente García

NOTAS

1. Cernuda 912.

2. Francisco Cantera Burgos. *Alvar de Santa María y su familia de conversos*. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952). En este estudio se incluyen datos valiosos sobre la misma Teresa de Cartagena y su relación con hombres de su familia dedicados a la literatura.

3. Entre los críticos que han estudiado las fuentes de la *Respuesta a sor Filotea* no sé de ninguno que haya sugerido que sor Juana pudiera haber leido a Teresa de Cartagena. La crítica se ha volcado sobre todo en establecer las conexiones de sor Juana con el pensamiento humanista de su época o con los clásicos, como hace Marie-Cécile Bénassy-Berling (*Humanisme* 146-152). Sin embargo, tales fuentes no contienen en ningún caso antecedentes sobre el tema de la defensa de la mujer como ser intelectual. Bien pudo ser que sor Juana no hubiera leido a Teresa de Cartagena y que llegara, como ésta, a conclusiones semejantes por la paridad de circunstancias que hicieron de las dos monjas mujeres cultas, con capacidad crítica sobre el mundo paternalista que las oprimía.

4. El de más influencia sobre Teresa de Cartagena fue don Álvaro de Luna con su libro *Libro de las virtuosas e claras mujeres*. Véase sobre las fuentes posibles de Teresa de Cartagena el estudio preliminar de Lewis Joseph Hutton en su edición de los dos tratados de Teresa de Cartagena. Citamos de acuerdo a esta edición.

5. Aunque su defensa de la mujer como ser de conocimiento está expuesta sobre todo en la *Respuesta*, también están cargados de feminismo los "villancicos a Santa Catarina," escritos por el mismo año de 1691. Según nos cuenta Marie-Cécile Bénassy-Berling el martirio de Santa Catarina es un tema que abunda también en la pintura de la época virreinal (287).

6. Para Octavio Paz (*Sor Juana* 538), la *Respuesta* es sobre todo "una defensa de las letras profanas." Para el propósito de este trabajo, sin embargo, ese es tema secundario, ya que lo que nos importa es la defensa de la mujer como ser intelectual dotada por igual para escribir tratados religiosos como obras profanas. Sor Juana cultivó ambas venas, en tanto Teresa de Cartagena se conformó con la literatura didáctico-religiosa.

7. Los subrayados en las citas son míos.

8. Algunos de los pocos críticos que se han ocupado de Teresa de Cartagena, han querido ver en ella rasgos de preiluminismo cuando usa los conceptos de "recogimiento" y "gracia." Así Joseph Hutton, apoyándose en Marcel Bataillon, piensa que Teresa de Cartagena reunía los requisitos idóneos de los primeros alumbrados españoles, esto es, ser franciscana y de descendencia conversa. Para mi, en el contexto de los tratados de Teresa de Cartagena, el término "recogimiento" expresa sobre todo el aislamiento físico que le causaba su sordera y "gracia" expresa en el caso particular de la monja de los Santa María el don divino que puede hacer que una mujer escriba tratados religiosos lo mismo que un hombre.

9. Marichal 43.

10. No deja de ser sintomático que ni Teresa de Cartagena ni sor Juana citen a la Virgen como modelo cuando aparecía en todo tratado de defensa de la mujer; vemos a Leriano, por ejemplo, en *Cárcel de Amor* alabando a la Virgen como el ejemplo más ilustre de las mujeres: "la segunda causa [por la que hazen yerro los que mal tratan a las mujeres] es porque delante dél [de Dios] y de los hombres no hay pecado más abominable ni más grave de perdonar que el desconocimiento: ¿pues cuál lo puede ser mayor que desconocer el bien que por Nuestra Señora nos vino y nos viene? Ella nos libró de pena y nos hizo merecer la gloria: ella nos salva: ella nos sostiene: ella nos defiende: ella nos guía: ella nos alumbra: por ella, que fue muger, merecen todas las otras corona de alabança" (*Cárcel de Amor* 156).

11. Octavio Paz 555.

BIBLIOGRAFIA

Bataillon, Marcel. *Erasmo y España*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979. (2ª ed. corregida y aumentada).

Bénassy-Berling, Marie-Cécile. *Humanisme et religion chez sor Juana Inés de la Cruz. La femme et la culture au XVII siecle*. Paris: Editions Hispaniques de la Sorbonne, 1982.

Cantera Burgos, Francisco. *Alvar de Santa María y su familia de conversos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952.

Cartagena, Teresa de. *Arboleda de los enfermos y Admiración operum dey*. Edición y estudio preliminar de Joseph Lewis Hutton. Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1967.

Cernuda, Luis. "Historial de un libro." En *Prosa completa*. Barcelona: Barral Editores, 1975.

Deyermond, Alan. "El convento de las dolençias, the Works of Teresa de Cartagena." *Journal of Hispanic Philology* 1 (1976-77): 19-29.

Durán, Manuel. "El drama intelectual de Sor Juana y el antiintelectualismo hispánico." *Cuadernos Americanos* XXII (julio-agosto 1963): 238-253.

Feijoo y Montenegro, Benito. *Teatro crítico universal*. 1ª parte, Discurso XVI: "Defensa de las mujeres." Madrid: Edición de Joaquín Ibarra, 1773. Tomo I. 372-373.

Juana Inés de la Cruz (sor). *Obras Completas*. Prólogo de Francisco Monterde. México: Editorial Porrúa, 1985, 6ª ed.

Marichal, Juan. *La voluntad de estilo*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. (1ª ed. 1981).

Rivers, Elias L. "Indecencias de una monjita mexicana," en *Estudios sobre el teatro antiguo hispánico*. Madrid, 1971.

San Pedro, Diego de. *Cárcel de Amor*. Ed. de Keith Whinnom. Madrid: Castalia, 1983.

Mester, Vol. xviii, No. 2 (Fall, 1989)

Una loa a su majestad

I

Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) abarcó casi todos los géneros literarios de su época: el barroco tardío de la segunda mitad del siglo XVII. Encontraremos dentro de su producción teatral, comedias, autos, sainetes y loas. Estas modalidades del quehacer dramático fueron elevadas por Sor Juana a un rango artístico superior. En este trabajo nos ocuparemos de una loa en particular, a saber "Loa en las huertas donde fue a divertirse la Excma. Sra. Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna", recogida por Alfonso Méndez Plancarte en la edición de sus obras completas (427-442). Aplicaremos a esta loa el modelo actancial que Anne Ubersfeld, basándose en Greimas, ha elaborado para el fenómeno teatral, el cual se inscribe dentro de los estudios que a partir de los años '70 han venido realizándose por numerosos semiólogos, preocupados por alcanzar una sistematización global del teatro dentro de la esfera del análisis de las prácticas artísticas.[1] Intentaremos acercarnos, gracias a este modelo, tanto al funcionamiento dramático como a la ideología inscritos en el texto.

II

Convendrá recordar un poco la función de la loa en la historia del teatro. Es un género que tiene una gran tradición: sus raíces se hunden en la antigüedad clásica. Autores griegos y latinos la utilizaron, en su forma primaria, para "interpelar al público antes de empezar la representación esencial" (Flecniakoska, 15). La loa, desde sus remotos orígenes, ha tenido un carácter predominantemente introductorio al espectáculo global. Se trata de romper la barrera entre el público y los actores con el objeto de que sea mejor recibida la representación mayor: tragedia, comedia o auto sacramental. La loa era un monólogo recitado por un actor, generalmente, con especial talento: "presencia física, dotes mímicas, extremada facilidad verbal y extremada simpatía" (Flecniakoska, 67-68), a fin de que se ganara

la voluntad de los espectadores. El comediante hacía la apología de la ciudad donde se llevaba a cabo la función teatral e indicaba a grandes trazos la línea argumental del drama.

La loa, señala Méndez Plancarte, logra su autonomía con relación a la obra central e incluso alcanza los niveles de los propios autos con el gran dramaturgo español, Calderón de la Barca (LIV). Este juguetillo escénico deja de ser un mero prólogo introductorio de alabanza para convertirse en una pequeña obra dramática con temas tanto religiosos como profanos, la cual era actuada por personajes alegóricos y emblemáticos. Grandes nombres del tablado de los siglos de oro pueden asociarse a esta forma dramática en la Nueva España y en España: Fernán González de Eslava, Agustín de Rojas Villandrando, Calderón de la Barca, Lope de Vega y, sin faltar, Sor Juana Inés de la Cruz.[2]

Sor Juana escribió dieciocho loas. Cinco de ellas sirvieron de marco introductorio a sus comedias y autos sacramentales; las trece restantes pueden considerarse como loas independientes. Éstas últimas fueron escritas entre 1675 y 1690; todas, con excepción de la loa a la Concepción,[3] tienen por tema el rendir una alabanza a los miembros de la monarquía o a un personaje de la sociedad virreinal: Carlos II, Mariana de Austria, Maria Luisa de Orleáns; a los virreyes e hijos; a fray Diego Velázquez de la Cadena, hermano de su padrino de ordenación.[4] En general, estas loas comparten los elementos de la tradición literaria del estilo Barroco. En ellas abunda la variedad de formas poéticas (romances, endechas, liras, estribillos, octavas, redondillas) y están pobladas de personajes alegóricos extraídos de la mitología. Dice Octavio Paz que Sor Juana, a pesar de ocuparse de una temática hasta cierto punto deleznable en estas loas, los "cumpleaños de los poderosos" (443), logró crear auténticas pequeñas obras maestras en este género.

III

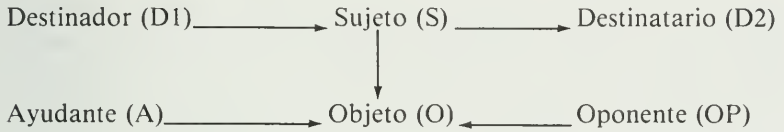
Debemos ocuparnos ahora del modelo actancial de Anne Ubersfeld, expuesto en un texto fundamental para los estudios de semiología teatral, *Lire le Téâtre*, publicado en 1978. Haremos una sucinta descripción de este modelo, antes de pasar a la loa, objeto de nuestro análisis.

El mérito de Anne Ubersfeld es haber adaptado al teatro el model actancial desarrollado por los gramáticos del relato para aplicarlo a la narrativa. Debe mencionarse al pionero de este tipo de análisis, Vladimir Propp, quien pone en tela de juicio la noción de personaje como esencia psicológica y como base del relato.[5] El personaje en el sentido tradicional de tipificación de caracteres se convierte en un contravalor por lo que Greimas acuña otro concepto, el de Actante (Actant) para referirse al elemento que

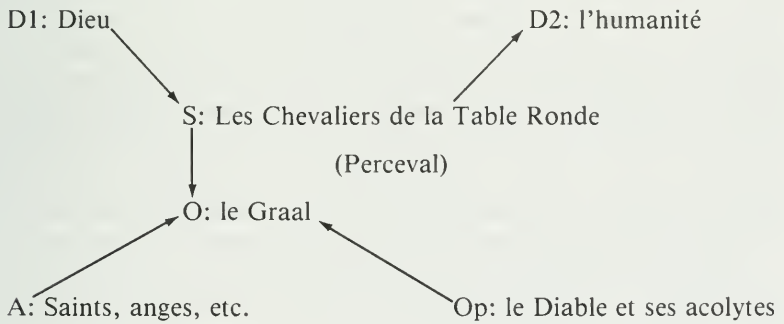
nos permitirá dar cuenta del microuniverso del relato.[6] Es decir, el actante es el encargado de realizar las fuerzas que constituyen una situación dramática. Es una unidad jerarquizada, dentro de una estructura sintáctica, junto con otras unidades denominadas *Actor, Comediante* y *Papel*. Estas unidades constituyen una sintaxis que es capaz de generar un número infinito de posibilidades textuales.

De acuerdo con Ubersfeld, el actante tiene una cualidad "totalizadora": un actante puede ser un personaje, un grupo de personajes, un personaje colectivo, un ser inanimado o una abstracción como la justicia, la libertad, Dios, entre otros. Un actante puede asumir simultánea o sucesivamente funciones actanciales diferentes: puede ser, por ejemplo, Sujeto y Destinatario de la acción. Además, el actante pudiera no estar escénicamente presente y estar inscrito en el discurso de los sujetos de la enunciación (67-68).

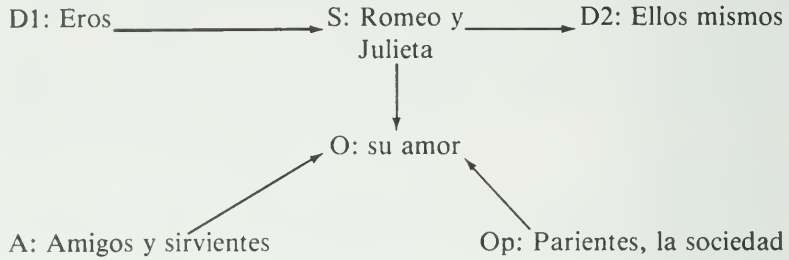
El modelo actancial que Anne Ubersfeld aplica al teatro se ilustra de la siguiente manera:



El modelo se constituye tomando en cuenta seis categorías actanciales distribuidas en grupos binarios de oposición: Sujeto vs. Objeto, Destinador vs. Destinatario y Ayudante vs. Oponente. Algunas de estas categorías pueden encontrarse vacías en una determinada obra, lo cual sería indicativo de un aspecto estructural importante. Por ejemplo, si está vacía la categoría del Destinador, estaríamos en presencia de la ausencia de una fuerza metafísica o ideológica, acusando el fuerte carácter individual de la obra. La soledad del Sujeto sería confirmada por la categoría vacía del Ayudante. Veamos el ejemplo de Greimas para el relato consignado por Ubersfeld:



En palabras de Ubersfeld, si desarrollamos esta gráfica tendríamos "un force (ou un être D1); conduit par son action, le sujet S recherche un objet O dans l'intérêt ou à l'intention d'un être D2 (concret ou abstrait); dans cette recherche, le sujet a des alliés A et des opposants Op." (69). Convendría desarrollar estas ideas matrices refiriéndonos a la tragedia de "Romeo y Julieta", bajo la misma dirección de Ubersfeld. Hagamos el esquema:



El eje sintáctico fundamental está constituido por la pareja Sujeto/Objeto. El eje que une el Sujeto al Objeto es el del deseo marcado por una flecha→. En otras palabras, la relación entre Sujeto y Objeto está enmarcada dentro de la práctica de la *búsqueda*. En el ejemplo propuesto, Romeo quiere el amor de Julieta y Julieta el de Romeo. La realización de su amor es el eje vital que los mueve. Ésta es una búsqueda de tipo individual, por eso los Sujetos son los mismos Destinatarios o beneficiarios de su acción. Sin embargo, pueden existir objetos colectivos o abstractos como la felicidad, la libertad, un bien perdido. Esta pareja, Sujeto/Objeto, es la base de todo texto dramático.

La pareja Destinador/Destinatario tiene la siguiente función: el primero motiva o impulsa la acción del Sujeto, y el segundo es el receptor de la acción de éste. Volviendo al esquema, Eros como una entidad mitológica hace sucumbir a Romeo y Julieta bajo los efectos de la pasión amorosa. Él es el Destinador; los jóvenes enamorados son a la vez Sujetos y Destinatarios de su acción que, como sabemos, acaba por llevarlos a la muerte. Ubersfeld ve que en la categoría actancial del Destinador subyace la significación ideológica del texto dramático. Eros no sólo es el equivalente del deseo sexual o del amor sublimado sino que está en íntima relación con la función colectiva de la reproducción social (74). El Destinatario nos revelará, además, si la acción del Sujeto tiende exclusivamente al bienestar personal o, por el contrario, al procuramiento de un bien social. Por último, es importante destacar que a nivel de la recepción teatral (ya no del modelo actancial), tenemos un Destinatario-receptor: el público asistente al espectáculo teatral que recibe el mensaje de la obra. En el funcionamiento mismo del fenómeno teatral, el Destinatario-espectador tiende a identificarse con el Destinatario-actancial.[7]

La pareja Ayudante/Oponente es suceptible de tener un funcionamiento movible. El Ayudante puede ser en un momento dado Oponente y viceversa. Esta pareja siempre está en una estrecha relación con el eje Sujeto/Objeto. El Oponente puede serlo con relación al Sujeto o al Objeto, o a los dos. En el esquema anterior, encontramos en las poderosas familias Montesco y Capuleto a los Oponentes del amor de Romeo y Julieta. Los Ayudantes, huelga decirlo, son los criados y el sacerdote que furtivamente los une en matrimonio.

IV

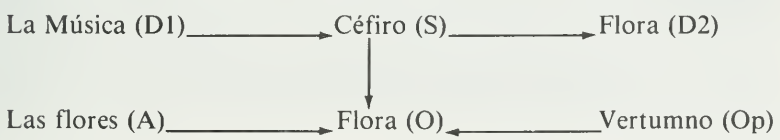
Explicado, a muy grandes rasgos, el modelo actancial que nos ocupa, pasamos a la obra de Sor Juana Inés de la Cruz intitulada: "Loa en las huertas donde fue a divertirse la Excma. Sra. Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna", que fue escrita entre 1680 y 1683 (Méndez Plancarte, 707). La razón por la que hemos seleccionado este texto en particular obedece a que Sor Juana nos presenta en él un conflicto entre las diosas del prado y un sorpresivo desenlace que lo convierten en una verdadera pieza teatral. Es decir, éste es un ejemplo fehaciente del esplendor formal y dramático que alcanzó la loa como género autónomo.[8] Esta loa tiene por misión honrar a María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, amiga y protectora de Sor Juana, Virreina de la Nueva España durante esos años. Algunos de sus personajes tales como Céfiro, Vertumno, Pomona y Flora, son tomados de las *Metamorfosis* de Ovidio.[9] Este procedimiento de retomar personajes de la mitología era muy gustado por los escritores del período barroco.

La loa tiene 365 versos y está escrita en diversas formas métricas: romance, liras, endechas reales y estribillos. Siguiendo una posible lógica de las fuerzas en conflicto, encontraremos las siguientes *microsecuencias*:[10]

a) El duelo (versos 1-207)
b) El arbitraje (versos 208-307)
c) La alabanza (versos 308-365)

Procedamos ahora a la elaboración de sus respectivos modelos actanciales:

EL DUELO



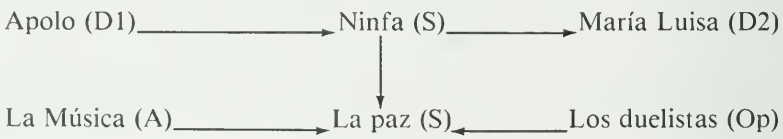
En la primera *microsecuencia* aparece la Música como Destinador de la acción del Sujeto. Señala la visita de la Virreina María Luisa al reino de las flores:

> Hoy la reina de las luces,
> trasladada a las florestas,
> trueca por sitial de flores,
> el solio de las Estrellas;
> las flores, que van saliendo,
> a las demás van diciendo:
> ¡Salid apriesa, apriesa,
> flores, y besaréis sus plantas bellas!
> (Plancarte 427)

Céfiro, enamorado de Flora (la Diosa latina de la primavera y las flores), supone que esta aclamación es para su amada y la invoca para que reciba el cordial homenaje de los súbditos del prado. El Objeto de su acción es el tributo de admiración que debe rendírsele a Flora. El Oponente viene a ser Vertumno, el dios del suceder de las estaciones, quien a su vez se equivoca pensando que la ovación es para Pomona, la diosa romana de los jardines y frutales. La categoría actancial de Ayudante debe ser atribuida a las flores, las habitantes de las florestas.

Las diosas convocadas, Flora y Pomona, solícitas atienden al llamado de sus enamorados, dispuestas a recibir el homenaje correspondiente a su alta investidura de gobernantes de la pradera. Pero grande es su furia al descubrir a su rival. Dice Pomona: "A tu aplauso agradecida . . ./ (Mas ¿no es Flora la que veo?)" . . . Exclama Flora: "Persuadida de tu voz . . ./ (Pero ¿no es Pomona, Cielos, la que miro?)" . . . Se inicia el conflicto puesto que cada una desea el título de reina de las flores. Suspendidas, coléricas, demandan a sus amantes que se enfrasquen en un duelo mortal. Cuando están a punto de batirse los dos guerreros enamorados, aparece una ninfa que marcará la siguiente *microsecuencia*:

EL ARBITRAJE



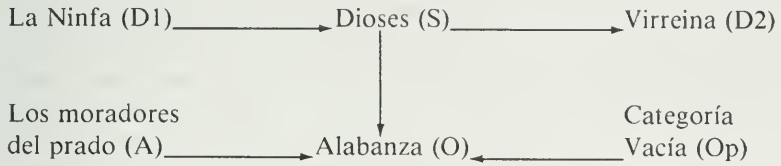
Ante el conjuro de las siguientes palabras de la ninfa, cesan los efectos de guerra:

> ¡Tened, esperad, suspended los aceros;
> no hagáis duelo propio el derecho ajeno!

¡Dejad, parad, reprimid el esfuerzo;
no ajeno dominio hagáis propio duelo!
(Plancarte 437)

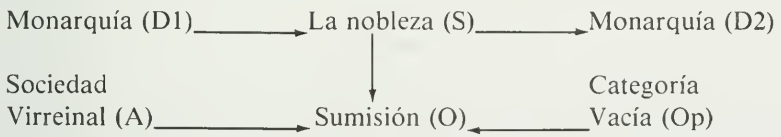
Con su discurso logra detener la acción de muerte de los duelistas. Explica que es embajadora del reino de los prados. Fue investida como "Arbitro Supremo" para dar el cetro a la elegida tanto por las Rosas (la nobleza) como por las Flores (la plebe), tarea casi imposible ya que los bandos están muy divididos. El dios Apolo viene en su ayuda y le anuncia la llegada del "más digno soberano Dueño" del imperio del campo: la excelsa María Luisa. Llegamos así al desenlace:

LA ALABANZA



La ninfa convence a las deidades del prado para que entonen sus cantos de alabanza a la verdadera reina de las flores, a quien "le ceden/ ingenio Palas, y hermosura Venus". Sin más averiguaciones, Céfiro, Vertumno, Flora y Pomona, deponen sus armas al igual que sus ambiciones para tributar un sentido homenaje a la Virreina de México. Así termina la loa.

Antes de pasar a las palabras finales de este trabajo, trataremos de establecer un modelo actancial totalizador de esta loa que atienda a la estructura profunda de la misma y a sus alcances ideológicos. Desde luego, aunque este esquema no es el resultado de un estudio de todo el conjunto de las loas sorjuaninas, constituye un punto de partida:



Este modelo bien podría, desde nuestro punto de vista, desentrañar lo nuclear de la loa de Sor Juana. El Sujeto está constituido por la nobleza representada por los Dioses del Prado. La monarquía en la persona del Rey y sus Ministros es a la vez el Destinador de la acción del Sujeto y es, también, su beneficiario. Son ellos los que alientan la acción del Sujeto que no es sino la más completa obediencia a sus designios. Los Ayudantes son el pueblo, la sociedad virreinal, con todas sus clases sociales. En otras palabras, los vasallos del estado monarcal en donde no hay Oponentes.

V

Octavio Paz ha estudiado las relaciones de Sor Juana con los miembros de la corte virreinal. Expone que la monja ilustre, como escritora de su tiempo, escribió poesía *cortesana* y esgrime algunos de los motivos que sustentan su relación preeminente con el palacio: "La poesía palaciega de Sor Juana cumplía un doble propósito: era un ritual impregnado de simbolismo político y era un medio de comunicación privilegiado entre el convento y el palacio" (258-259). Dicho de otro modo, Sor Juana escribía "lisonjas" y recibía "mercedes". Las loas, sobre todo las independientes, poseen un interés que rebasa el ámbito estético, aunque como lo señala Georgina Sabat de Rivers, le servían a Sor Juana "perfectamente para desarrollar sus preocupaciones poéticas y de tipo intelectual" (50). Son igualmente documentos históricos que dibujan a una sociedad estrictamente jerárquica: funcionan como un microcosmos del mundo absolutista del siglo XVII. La loa que analizamos bajo la perspectiva del modelo actancial de Anne Ubersfeld nos permite homologar la estructura profunda de esta pieza dramática a la realidad política y social que vivió Sor Juana. En otras palabras, es interesante comprobar cómo la historia está inscrita en este texto dramático. Su mensaje a nivel estructural va encaminado a producir un efecto de identificación entre el Destinatario-espectador y el Destinatario-actancial que es, como hemos visto, la monarquía. El espectador es absorbido por este mensaje (la sumisión) sin que produzca el menor asomo de un cuestionamiento crítico. Nobles, plebeyos, esclavos, toda la sociedad virreinal en su conjunto, rinden una *loa* a su majestad, la monarquía.

Salvador Velazco
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Podemos citar los nombres de Patrice Pavis, Marco de Marinis, Franco Ruffini, Alesandro Serpieri, Keir Elam y Fernando de Toro, quienes en diversos trabajos se han propuesto encontrar la especificidad del fenómeno teatral, bajo la luz de los enfoques semiológicos.
2. Algunos de los principales trabajos sobre la loa, aparte de los mencionados en las obras citadas, son el de Joseph A. Meredith, *Introito and loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1928 y el de Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid: Casa Editorial Bailly-Bailliere, 1911.
3. Esta loa tiene por asunto la inmaculez de la Virgen María, concebida sin pecado original, y fue presentada en la casa de un particular acaudalado de la ciudad, José Guerrero, para celebrar el cumpleaños de su primogénito.
4. Alfonso Méndez Plancarte ha agrupado este conjunto de loas en la parte final del tomo III de las Obras Completas de Sor Juana. Páginas 259-502.

5. Propp en su clásico texto *Morphologie du conte populaire russe*, cataloga a los personajes de acuerdo a las acciones que ejercen en el relato (agresor/donante/auxiliar/mandatario/héroe/falso héroe). Es decir, los personajes (dramatis personae) antes que nada son participantes dentro de una red de acciones en el relato.

6. Véase el libro de A. J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris: Collection Larousse, 1966. Aquí se expone el modelo actancial que Ubersfeld adapta al teatro con leves pero importantes modificaciones (Verbigracia, la inversión del eje Objeto → Sujeto).

7. Esto ocurre, desde luego, en un espectador de teatro *aristótelico* ya que la identificación es un elemento central. Lo anterior no ocurre en el teatro *épico* concebido por Brecht, quien maneja niveles de distanciamiento en la línea de todos los elementos que entran en juego en la puesta en escena. Sobre este tema hay un libro fundamental de Fernando de Toro, *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneao*, Canadá: Girol Books Inc., 1984.

8. Lee A. Daniel en su artículo "The loa: One Aspect of the Sorjuanian Mask" en *Latin American theatre review*, 3/2 (Spring 1983), 43-49 hace una observación interesante: "A unique aspect of this play, which distinguishes it from Sor Juana's other loas in praise of the important people, is that the vicereine is not mentioned until near the end. The reader/spectator, even if he concludes from the title that the vicereine will eventually become the object of praise, still is held in suspense during the conflict".

9. Véase el libro XIV de esta obra ovidiana.

10. Entendemos por *microsecuencia* junto con Ubersfeld a las secuencias menores o situaciones dramáticas nucleares.

OBRAS CITADAS

De la Cruz, Sor Juana. *Inundación Castálida*. Edición, introducción y notas de Georgina Sabat de Rivers. Madrid: Clásicos Castalia, 1982.

Flecniakoska, Jean-Lois. *La loa*. Madrid: Sociedad general Española de Librería, 1975.

Méndez Plancarte, Alfonso. *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz III (Autos y Loas)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Ubersfeld, Anne. *Lire le Téâtre*. Paris: Editions Sociales, 1978.

Mester, Vol. xviii, No. 2 (Fall, 1989)

Diente del Parnaso de Caviedes: de la sátira social a la literaria

La sátira literaria es una forma de escritura aunque no un género como tal. Es difícil trazar una línea de demarcación entre ésta y, por ejemplo, la comedia. A menudo, resulta difícil de establecer con certeza la naturaleza de esta forma escritural (Allen v). Sin embargo, en su aspecto literario puede ser definida como la expresión en términos adecuados de un sentido de divertimento provocado por medio del ridículo usando el elemento, distintivamente reconocible en toda sátira, del humor, pero investida por una forma literaria. De otro modo resultaría una mera burla socarrona sin mayor trascendencia estética (Garnett 5-6).

El hablante lírico en Caviedes si bien se refiere al mal social de los médicos, proponiendo un referente directo: el catálogo de médicos limeños, éste le sirve para la velada enunciación de una poética. Se parte de una inversión y un dialogismo para desplazar su catálogo de médicos a un catálogo de poetas, de metros y del discurso literario en sí.

Curiosamente, la sátira es una forma, no un género establecido, aunque sí identificable en el tono y la actitud particular del sujeto literario (o voz) en la obra. Dos cosas son esenciales en toda sátira: el ingenio y el humor de ese sujeto frente a su objeto de ataque (Frye 76). Se repudia a un objeto estableciendo un contrato entre autor y lector acerca del objeto de ese ataque. Este contrato no es el de la parodia (donde el objeto es un texto en un ejercicio de re-escritura que ridiculiza un estilo). Se trata, más bien, del acuerdo entre el que satiriza y su público sobre el elemento considerado negativo y reprochable que se aspira a destacar.

En toda sátira hay una intención contra un objeto. Se da un arte persuasivo en deuda con la retórica y que pretende transmitir las fuertes convicciones del sujeto literario a su lector para implicar un eje particular de emociones: contra ese objeto (Bloom 59). Por otra parte, esa intención, más que una expresión directa de mera maledicencia, es el ingenio de ésta (Worcester 18). Se convierte en un pretexto para un ejercicio literario ingenioso. Y he aquí, el principio de la sátira literaria como tal. Su ejecución, si bien se debe a un ataque contra un objeto, se constituye en vía para

esa forma (no género), en su desarrollo combinatorio de referencia y autorreferencia. En última instancia, se reflexiona sobre la creación de todo arte: la diferencia entre su punto de partida y de llegada, entre una idea primordial y su consecución. Puede discutirse a partir de la diferencia entre la sátira invectiva (la que es directa, una expresión didáctica de una opinión por medio de un mecanismo cómico) (Worcester 44) o la sátira que se vale de una forma o investidura literaria para conciliar la intención maledicente con una postura estética. La típica estrategia textual asumida por la sátira es el monólogo (Highet 13–14). Dirigido al público en busca de consenso para su exposición, ilustra la emisión de un sujeto literario que "habla" o reflexiona sobre sus posiciones en contra de lo satirizado. Y he aquí, el segundo principio de la sátira literaria: una voz que se complace en combinar y contrastar ideas en la factura de un discurso (o escritura) que sorprende y deleita por su condición de inusitado. Se busca el desconcierto, una reducción del objeto por la vía del estilo y el lenguaje mismos (Hodgart 115).

Estos dos principios: el ataque como pretexto para el texto y la escritura sobre la base de un estilo y un lenguaje particulares, llevan a una definición preliminar de la sátira literaria, como un ataque literario a lo literario o extraliterario, pero suponiendo una reflexión sobre la literatura. Dicho de otro modo: es el sistema de asalto verbal contra un elemento de la serie también verbal o relacionado con ésta y que presupone un conflicto, una tensión entre concepciones encontradas de la literatura. En el discurso poético cavediano se asiste a la transformación literaria de un referente social que sirve de pretexto para la obra. Es cierto que hay una actitud de denuncia, pero en una resolución estética efectiva. El sujeto ataca las atrocidades de los médicos asumiendo la voz del enfermo, víctima de esos males, para pasar a una complacencia de combinatorias contrastantes en la textura de una escritura que sorprende y desconcierta reduciendo al objeto por la vía del estilo y el lenguaje. O en otros casos, asume la otra voz, la del médico victimario en sus quejas a la muerte (como en las "Décimas [Coloquio que tuvo con la muerte un médico moribundo]"). "Fe de erratas" es una tabla de direcciones para la lectura casi rayuelesca (muchísimos años antes) del *Diente del Parnaso*:

> En cuantas partes dijere
> **doctor**, el libro está atento;
> porque allí has de leer **verdugo**,
> aunque éste es un poco menos.
> Donde dijere **receta**,
> dirás **estoque** por ello;
> pues estoque o verduguillo
> todo viene a ser lo mesmo.
> Donde dijere s**angría**,

has de leer luego **degüello**;
y **cuchillo** leerás donde
dijere **medicamento**.
Adonde dijere **purga**,
leerás **dio fin el enfermo**;
y a donde **remedio dice**,
leerás muerte sin remedio.
Donde dice **practicante**,
leerás, con más fundamento,
sentencia de muerte injusta
por culpas de mi dinero.
Y con aquestas erratas
quedará fielmente impreso,
porque corresponde a las
muertes de su matadero. (6–7)[1]

Tanto los términos **doctor, receta, sangría, medicamento, purga** como **remedio** y **practicante**, son términos medicinales, de salud o de vida. No obstante, aquí se recontextualizan en los límites de la muerte. Potenciados por una fe de erratas que aclara y adjudica otros significados, estos términos invierten sus virtualidades para ser desenmascarados por el sujeto satirizador. Basándose en la inversión del lenguaje, Caviedes apela a la letra escrita para igualar **doctor** a **verdugo**. Su discurso poético se abre a otro registro, el de la combinación de otros significados al punto de escribir la palabra vida, pero debe ser leída en su justa perspectiva satírica, como muerte. Una poética se inicia a partir de este procedimiento. Del referente al autorreferente pasando por significantes actuantes que se barajan significados para constituirse en otros y en esta estrategia textual proceder a la sátira.[2]

Y esta inversión constante nos deja atrapados en un juego mordaz. El diente ataca "A un poeta que de hacer versos le dieron cursos":

Enfermo estás de tus obras,
puesto, Vicente, que miras
que adoleces por detrás
de unas malas seguidillas.
No son más limpias tus coplas
que el mal de tu rabadilla,
porque tus cursos son cacas,
tus coplas cacofonías...
Límpiate con la comedia
que hiciste el otro día,
que más parecía toro
según chiflaban y huían...
Lee tus obras y no harás

penosas las medicinas,
que aquél que una copla aguarda
sufrirá dos mil jeringas...
Tus obras y lo que obras
todo es una cosa misma,
pues son tus letras tan sucias
que me parecen letrinas. (200–201)

De la forma discursiva, seguidillas, la voz entresaca toda una significación soez yendo de lo poético a una crítica literaria divertidísima. Es decir, el sujeto ataca a su objeto, el poeta que escribe demasiado o de seguido (jugando con el significante "seguidillas"). Sus obras son esas churras, esas diarreas o pura caca (léase "mierda"). La identificación entre el poeta y el médico abre otro significado para esta sátira literaria. De los médicos a los poetas dado que son sus obras las que los mantienen con su malestar y éstas, a su vez, son la guía para hacer sus medicinas. Este poema despliega claves interesantes para una lectura del *Diente del Parnaso* como una poética. El hecho de "darle seguidillas" entronca lo médico con lo literario. "Así cuando dijere médico leerás también poeta", parece decir.

Además de la inversión plurisignificativa de visos carnavalescos, el dialogismo de voces es otro elemento estructural del corpus. "Habiendo salido estos versos, respondió a ellos con unas décimas puercas el doctor Corcovado y unos esdrújulos tan derechos como él, a que se le respondió en los mismos metros" en un poema donde el hablante lírico hace alarde poético del esdrújulo:

Oye, corcovado físico,
de mi corcovado cántico
los agravios esdrújulos,
loa de un dos veces sátiro.
A ti, quircuncho de médicos
y licenciado galápago,
mojiganga de la física,
tuerto en derechos del párroco,
fue tu concepción incógnita,
semen de flojos espárragos,
que corcova tan acérrima
no la concibieron rábanos.
Heces de algún amor ético
formaron cuerpo tan párvulo,
y así de defectos cúmulo
tienes en globo lo lánguido. (31–32)

Colocando al final de cada verso una palabra esdrújula e hilvanando su tejido textual de manera que se conjuga la sátira personal con la literaria,

el hablante lírico hace una crítica literaria creativa que supone una re-escritura o una lección de escritura para el doctor-poeta Corcovado. Es decir, no una parodia del texto que le antecede sino una proposición de cómo se escriben poemas con esdrújulos. "Oye de mi corcovado cántico o aprende de mí, la pulsación de un discurso satírico", parece estar diciendo. Aquí se tiene plena conciencia de las dos sátiras, de la social y de la literaria, cuando dice: "loa de un dos veces sátiro".

Esta conciencia bimembre de ambas sátiras viene dada, a su vez, por el cambio de tono y de metros en la segunda parte del mismo poema:

> Mono de la medicina,
> gimio de los curanderos,
> espantajo de barberos,
> médico de melecina,
> con más combas que bocina
> que ésa tu corcova encierra.
> También en los versos yerra
> como en curar tu opinión
> pues no es bien tire a traición
> quien es hecho en buena guerra... (32)

Si en la primera parte del poema se hace uso del metro de arte mayor de 9 sílabas y estrofas de 4 y 8 versos, en esta segunda parte el cambio métrico (décima, estrofas de 4, 6 y 2 versos) es acompañado por palabras llanas en contraposición con las esdrújulas de la primera parte. El hablante lírico extrema el recurso del esdrújulo en 32 variaciones en la primera parte, para dar paso en la segunda a una suavización métrica y sonora que contesta al doctor Corcovado enseñándole del recurso de la variedad artística. Introduce un *adagio* después de un *allegro* sostenido para mostrar la capacidad del contraste necesario para la obra de arte. Y, formalmente, ha mostrado las dos caras de su sátira. Una, la de la primera parte, el ingenio *in crescendo* que conjuga el ritmo satírico del esdrújulo y dos, la de la segunda parte, la reposada detención de lo mismo en un *tempo moderato*. Pulsando ambos registros ilustra la variedad cromática de su poesía.

También en esta segunda parte del poema se alude a la polémica literaria de concepciones adversas sobre la literatura. El referente directo, el doctor Corcovado, es atacado no sólo por su defecto físico (el cual añade otro elemento de comicidad a la sátira) sino por su condición artística. Se le señala su yerro poético en "curar" su opinión. Aquí, la plurisignificación se manifiesta no tanto ya en el nivel de direcciones de la "Fe de erratas" del principio, como en el significante en los límites del verso mismo. Es decir, a "curar" en su dimensión curativa o medicinal se le adjudica ahora el significado de "curar" una opinión. El poema "Al doctor Corcovado" se erige en una especie de cura en salud contra el referente, pero

arrancándolo literalmente para el dominio de lo poético sobre el medicinal. Ya la palabra se contamina de otra significación por su posición estratégica en el discurso poético y no por los significados heredados. Se amplían los registros significativos y se da paso a una poética cavediana: ensombrecer las palabras o darles otra luz desde la cual se dispara otro modo de ver y de considerar el lenguaje. Y aquí, Caviedes demuestra una maestría poética tal que se entronca con toda la tradición latinoamericana posterior. Podríase inventar a Caviedes como un precursor borgiano de un Huidobro o de un Cortázar. Un *Altazor avant-la-lettre* o una *Rayuela* en ciernes casi doscientos cincuenta años antes. Lo que lleva a una reflexión de la solidez del discurso literario latinoamericano donde al llamado fenómeno del "boom" y a los últimos exponentes generacionales se les puede considerar como herederos directos de un quehacer escritural que se remonta a la literatura precolombina, a la colonial, pasando por la crónica de Indias y que ya en el barroco exhibe la madurez de una literatura constituida. Prueba de ello es *Diente del Parnaso* de Caviedes junto a otros nombres como Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos de Sigüenza y Góngora, Rodríguez Freyle y Hernando Domínguez Camargo, entre otros. Escritores que conjugan bloque a bloque todo el edificio multipisos de una literatura no sólo nacional ni regional sino continental. Esto es: una unidad de especificidades literarias donde la literariedad surge desde la multidimensionalidad del mosaico estético de América.

Ya, hacia el final de este poema analizado ("Al doctor Corcovado"), se develan varios enigmas:

> Si de los médicos hablo
> en la opinión popular
> de que no saben curar,
> novedad ninguna entablo.
> Dime, retrato del diablo,
> hombre hinchado de viento,
> tan gibado de talento
> como eres de revejido,
> ¿no te dés por entendido?
> que jamás lo es un jumento. (33)

La exterioridad de su poesía: el problema de los médicos. La interioridad como un segundo nivel supercodificado: el darse por entendido del pretexto que da paso al texto. Corcovado escribe unas décimas ruines que toman el exterior de la sátira sin mayor trascendencia artística. Caviedes le señala su error, como ya se vio, en la mostración de una complejidad estética que entreteje otros niveles y recursos para la constitución de un discurso poético satírico efectivo. Y en esta sección final del poema señala las dos posibilidades de lectura de su obra: en su dimensión literal (la de la sátira social), el hablar de que los médicos no saben curar, nada nuevo

por otra parte; y en la otra dimensión (la de la sátira literaria), la que precisa de darse por entendido.

Son variadas las alusiones a este problema que aquí se confronta, ambas sátiras aparecen casi imperceptiblemente unidas y es en una separación de rastreo por todo el poemario como puede probarse el efecto artístico sobre el social, sin negar este último, de la sátira cavediana.

Los malos médicos son, pues, paralelos a los malos poetas. En un verso del "Romance Jocoserio a saltos al asunto que él dirá, si lo preguntaren los ojos que quisieren leerlo", la voz comenta: "Sócrates dijo también / que era numen y no letras, / y que el médico nacía / como nacía el poeta" (115). Médico y poeta, medicina y literatura, elementos especulares en este poemario que denuncian la poética velada de Caviedes. Del referente que es atacado para servir de materia de reflexión breve y casi imperceptible, o de pasada, al autorreferente de significados múltiples que apuntan hacia el juego escritural de la poesía. De la sátira literaria como opción estilística que le permite al hablante lírico la elaboración de sus mordiscos satíricos. De una a otra, de eso se trata.

Daniel Torres
Ohio State University

NOTAS

1. Las negrillas pertenecen al original.

2. La escasa bibliografía crítica que pudimos consultar no considera el discurso poético cavediano de la manera que aquí se hace. Si bien se le reconoce su perspectiva satírica, se la señala desde la perspectiva social y no desde la literaria. Estos trabajos son los siguientes: 1) dos artículos de Giuseppe Bellini: "Quevedo in América: Juan del Valle y Caviedes", en *Studi di Letteratura Ispano-Americana* 1 (1967) y "Actualidad de Juan del Valle y Caviedes", en *Caravelle* VII (1966); 2) la monografía de Daniel R. Reedy, *The Poetic Art of Juan del Valle y Caviedes*, (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1964); y 3) un artículo de Lúcia Helena Santiago-Costigan, "Em torno do barroco ibero-americano e da sátira de Caviedes e de Gregorio de Matos", en *Chasqui: Revista de Literatura Latinamericana* XVII (1): 93-101.

OBRAS CITADAS

Allen, C. y G. Stephens, eds., *Satire: Theory and Practice*. Belmont, Calif.: Wadsworth Publishing Company, Inc., 1962.

Bloom, E. A. y L. D. Bloom: *Satire's Persuasive Voice*. Ithaca: Cornell University Press, 1979.

Frye, Northrop: "The Nature of Satire", *The University of Toronto Quarterly*, XIV (octubre de 1944): 75-89.

Garnett, R. "Satire." *Encyclopedia Britannica & Maeropedia*. ed. de 1959.

Highet, G. *The Anatomy of Satire*. Princeton: Princeton University Press, 1960.

Hodgart, M. *Satire*. New York-Toronto: McGraw-Hill Book Company, 1969.

Valle y Caviedes, Juan del. *Obra completa*. Edición a cargo de Daniel R. Reedy. Caracas: Ayacucho, 1984.

Worcester, D. *The Art of Satire*. New York: Russell and Russell, 1960.

Mester, Vol. xviii, No. 2 (Fall, 1989)

Review

Catalá, Rafael. *Para una lectura americana del barroco mexicano: Sor Juana Inés de la Cruz & Sigüenza y Góngora*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987. 217 Pages.

When *Para una lectura americana* begins by discussing the Black Legend in order to show that Spanish as well as Latin American history is not told honestly as a result of Northern European control over encyclopedic information and to prejudicial beliefs about the Hispanic character in general, we expect to be taken into new territory. Like Américo Castro, whose proposal is that Juan Luis Vives, Spanish Renaissance philosopher, contemporary and friend of Erasmus and More, has not gained the fame he merits due to the obscurity reserved for non-Aryans by Western European bigotry, Rafael Catalá proposes to show what bigotry against Hispanics has meant for our understanding of Colonial Literature in Mexico. He suggests that Baroque authors in New Spain consciously suppressed the indigenous and syncretic value of their mythological symbols, first, under the accepted European mask of Greek and Roman gods described in, for example, Vincenzo Cartari's catalogue of classical gods, *The Fountain of Ancient of Fiction*, and, second, within the confines of Judeo-Christian figures delineated in the Bible. Although a thoroughly fascinating possibility, still unexplained is whether changes occurred in the meaning of, for example, *Faetón* or *Neptuno* so carefully tailored after the language and form of Luis de Góngora and other Western models in whose work the classical paradigm of mythological gods and their stories formed such an organic part.

This is disappointing because the author's aim is not only to investigate the process of syncretization during the tremendous and sudden confrontation of the Mexican and Spanish cultures—an investigation extensively undertaken by Octavio Paz in *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Mexico, 1982—but also to prove that, despite the fact that it was either consciously/unconsciously destroyed or suppressed and hidden within European codes, the mythological meaning belonging to indigenous

religious culture remains present and operative in Mexican Colonial poetry and prose under the cloak of Western symbolic systems.

> Así ídolos como el Crucifijo, la Dolorosa, la Virgen de la Caridad, la de las Mercedes, se adoran bajo nombres africanos. La de las Mercedes, se llamará ahora Ovatalá y la de la Caridad Ochún. En México Tonantinzin se convierte en la Guadalupe, y va evolucionando este símbolo hasta convertirse en el símbolo nacional de México." (149–50)

African and native gods are worshiped under new, Western names but the identity of those gods is depicted in equivalent terms leaving us to ponder the profounder, minute adjustments that may have been caused by their superficial re-naming.

A scholar of the period will not find new information in this book and it may be frustrating even to the general reader that it takes almost 80 pages, more than half of which are quotes, to say that the early and late chroniclers of Mexico all associate the Greek and Roman pagan divinities with the indigenous gods of Mexico and that it was universally believed that the existence of both the Classical and the American religion was due to the direct influence of the devil who had led them astray invidiously keeping them away from the truth of the Catholic Church. On the other hand, a succinct, interesting and essential summary of contemporary authors is thereby provided, and the quotes themselves offer an immediate vision of the period. The vast chronicle of material we have, especially the luminous volumes of Fray Juan de Torquemada, are condensed in this short and readable book so that the symbolic religious network of the indigenous people living in and around the City of Mexico that linked the individual to nature and nature to God becomes vividly immediate. Further, the bibliographical information is invaluable for anyone interested in the history or literature of the periods.

The single quote directly relevant to Sor Juana's thought, is that made by Lorenzo Benaducci Boturnini, who came to Mexico in 1736, 11 years after Sor Juana's death:

> El profesor de matemáticas que, fue en la Universidad de México don Carlos de Sigüenza y Góngora, y la célebre madre Sor Juana Inés de la Cruz, noble prenda de la nación indiana, fueron de parecer que descendían de *Neptehuim*, o Neptuim, hijo de Mesraim y nieto de *Cham*, aunque yo me inclino a creer que también desciendan de los demás hermanos *Ludim, Amanim, Phetusim* y *Capthorim* (From *Idea de una Nueva Historia General de la América Septentrional*)

The implications suggested by this statement are, indeed, impressive. However, although it is clear that Sigüenza y Góngora was convinced that Christian, Classical and American deities formed a syncretic network, the textual analysis of Sor Juana's work to prove that she too was convinced

is inadequate. Further, the critical link between what Sor Juana believed and what can be logically deduced, or even *ab*duced—to borrow a term that Charles Pierce created for his *intuitive* theory of logic—from, for example, *First Dream*, is not achieved, weakening Mr. Catalá's conclusions. Also missing is the mention of María Esther Pérez's primordial work, also based to a large extent on the works of Torquemada and other chroniclers, dedicated to giving us concrete examples of the indigenous presence in Sor Juana's theatrical works where the nun's religious thought remains consistent with Western tradition and native religious meanings remain unchanged in the Indian population.

Mr. Catalá's book is part of a promising series, "Towards a Social History of Hispanic and Luso-Brazilian Literatures," and perhaps was not meant to be a critical literary analysis in which case it might have been better to have presented the information without attempting to apply it to the texts themselves. The information is valuable in itself and also provokes a recognition of the influence of early Mexican writers on each other and this would seem to be contribution enough.

Elane Granger Carrasco
University of California, Los Angeles

Contributors

JACQUELINE CRUZ is a graduate student at UCLA specializing in Twentieth Century Spanish and Spanish-American Literature. She received her B.S., M.S. and M.A. from UCLA. Her most recent work is entitled "Los algodones del remordimiento: la religión en *Enigma del invitado*, de Gutiérrez Albelo" in *España y la aventura surrealista*, ed. C. B. Morris (in press).

JEAN GRAHAM-JONES received her Bachelor's degrees in Spanish and English from Lewis and Clark College in Oregon. Her M.A. is from UCLA, where she is a doctoral student specializing in Contemporary Latin American Theatre. She has published articles in *Hispania* and *Mester*. She is also an actress with extensive training in physical theatre and contact improvisation.

ELANE GRANGER CARRASCO is working on her dissertation at UCLA on Sor Juana's use of language and discourse in her theatrical works. She received her M.A. from NYU. Her publications include "*Scripteur* y *publique: Corona de sombra,* Rodolfo Usigli" in *Proceedings from the First Annual Language & Literature Conference*, UCLA, Spring 1989.

KRISTINE IBSEN is a UCLA doctoral candidate specializing in Twentieth Century Latin American Narrative. Her publications include "Hacia la puerta del infinito: el papel de la mujer en *Rayuela*", *Mester* 18.1, and "El viaje ilusorio de García Lorca" in *España y la aventura surrealista*, ed. C. B. Morris (in press). She is currently preparing for publication an article on Pablo Neruda's *Residencia en la tierra* and completing her dissertation on Carlos Fuentes.

JOSÉ PASCUAL-BUXÓ is a Professor of Spanish at UCLA and specializes in Colonial Spanish-American Literature and Literary Theory. His more recent publications include: *Las figuraciones del sentido* and *El*

oráculo de los preguntones atribuido a Sor Juana Inés de la Cruz (in press). He is currently studying the influence of Petrarch on Colonial Mexican Art, and also the relationship between literature, emblems and social ceremonies in New Spain.

ROSA PELLICER, who is presently teaching Spanish-American Literature, received her doctoral degree from the Universidad de Zaragoza, España. her works include *Borges: el estilo de la eternidad* and *La mirada del nuevo mundo (imágenes americanas del descubrimiento y conquista)*. She is currently preparing for publication a study entitled "Primeras imágenes de América".

DANIEL TORRES, now teaching at Ohio State University, is a doctoral candidate at the University of Cincinnati specializing in Latin American Poetry. He has published articles in *Revista Iberoamericana, Extremos líricos, Cincinnati Romance Review*, and *Ulula*. Currently he is working on his Ph.D. dissertation entitled *Del calco aparente: Tres poemas del barroco americano*.

SALVADOR VELAZCO is a graduate student at UCLA specializing in Contemporary Spanish American Literature. He received his Licenciatura from the Universidad de Guadalajara, Mexico. His publications include articles and reviews of Mexican poetry published in *Etcaetera*.

LUIS MIGUEL VICENTE GARCÍA, who received his PhD. at UCLA, specializes in Medieval and Golden Age Spanish Literatures. He has published several aricles in *Mester* and *Celestinesca*, and is currently working on a manuscript on astronomical and astrological works from the Middle Ages.

SILVIA ROSA ZAMORA is a doctoral candidate specializing in Medieval Spanish, and Colonial and Contemporary Spanish American Literatures at UCLA, where, in addition to her degrees in Spanish, she also received her B.A. in Anthropology. The editor-in-chief of *Mester* since November 1987, she is currently preparing an article on Matías de Bocanegra's *Comedia de San Francisco de Borja* and working on her dissertation on *La vida de San Millán* by Gonzalo de Berceo.

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Revista de actualidad cultural de España, Portugal y América Latina, fundada en 1946.

Director: GIOVANNI MARIA BERTINI (Università di Torino)
Subdirector: GIUSEPPE BELLINI (Università di Milano)
Secretario de Redacción: GIULIANO SORIA (Università di Torino)

Suscripción anual:
—Italia L.35.000
—Extranjero $30

DIRECCIÓN, REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

via Montebello, 21 — 10124 TORINO

(Italia)

IBERO AMERICANA

LATEINAMERIKA · SPANIEN · PORTUGAL

IBEROAMERICANA

se dedica con sus ensayos, reseñas y la „Crónica" a las sociedades, historia, cultura, lengua y literatura de América Latina, España y Portugal. Informaciones de actualidad, entrevistas e informes alternan con análisis exhaustivos en sus ensayos.
La revista es dirigida por los profesores Martin Franzbach (Universidad de Bremen), Karsten Garscha (Universidad de Francfort), Jürgen M. Meisel (Universidad de Hamburgo), Klaus Meyer-Minnemann (Universidad de Hamburgo), Dieter Reichardt (Universidad de Hamburgo).

IBEROAMERICANA se publica desde 1977. En 1977 aparecieron 2 números, desde 1978 aparecen anualmente 3 números en 2 entregas con un total de más de 300 págs.

Se publican ensayos en aléman, castellano, y ocasionalmente en portugués e inglés.

La suscripción de IBEROAMERICANA cuesta US$ 30,— por año (3 números) más gastos de envío, estudiantes pagan US$ 24,—.

Ultimamente se han publicado:

IBEROAMERICANA 28/29

Klaus-Meyer-Minnemann, Lateinamerikanische Literatur — Dependenz und Emanzipation.
Ineke Phaf, Cuatro Lecturas del Caribe Metropolitano.
Rolf Kloepfer, Selbstverwirklichung durch Erzählen bei Cervantes.
Dieter Reichardt, Literatur und Gesellschaft am Beispiel der ‚Sonatas' von Valle-Inclán.
Klaus Dirscherl, Fragmente bildnerischen Denkens. Der Maler Antonio Tàpies als Schriftsteller.
John M. Lipski, The construction pa(ra) atrás among Spanish-English bilinguals.
Rezensionen, Chroniken. 158 Seiten.

Editionen der Iberoamericana

Es una colección de libros académicos editados en lengua alemana o española cuya temática es el hispanismo o América Latina.

Ultimamente se han editado:
Ulrich Fleischmann, Ineke Phaf (Hrsg.)
El Caribe y América Latina /
The Caribbean and Latin America
Actas dell III. Coloquio Interdisciplinario sobre el Caribe efectuado el 9 y 10 de noviembre de 1984. Papers presented at III. Interdisciplinary Colloquium about the Caribbean on the 9th of November 1984.
1987, 274 págs., US$ 17,50
ISBN 3-89354-751-7
Los 26 ensayos de este libro se centran en problemas literarios y lingüísticos del Caribe.

Wolfgang A. Luchting
Estudiando a Julio Ramón Ribeyro
1988, 370 págs., US$ 26,80
ISBN 3-89354-819-X
Un extenso estudio monográfico sobre la obra novelística y cuentística del peruano Julio Ramón Ribeyro.

Bibliographie der Hispanistik

in der Bundesrepublik Deutschland, Österreich und der deutschsprachigen Schweiz
(Bibliografía de la hispanística en la República Federal de Alemania, Austria y de Suiza germanohablante)
Editados por Titus Heydenreich y Christoph Strosetzki por encargo de la Asociación Alemana de Hispanistas
Band I (1978—1981)
1988, 125 págs., US$ 18,—
ISBN 3-89354-705-5
Band II (1982—1986)
1988, 179 Págs., US$ 18,—
ISBN 3-89354-705-3

Solicite catálogo general.

Vervuert
Verlagsgesellschaft
Wielandstrasse 40
D-6000 Frankfurt
R.F.A.

//iberoanz - Platte: verv3 - Datum: 22.6.88 - c. - Dress A, C